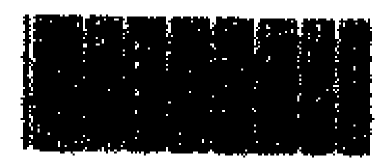
SDX & HARVARD-YENCHING ACADEMIC LIBRARY

境生象外

韩林德著

三联·哈佛燕京学术丛书

生活·讀書·新知三联书店

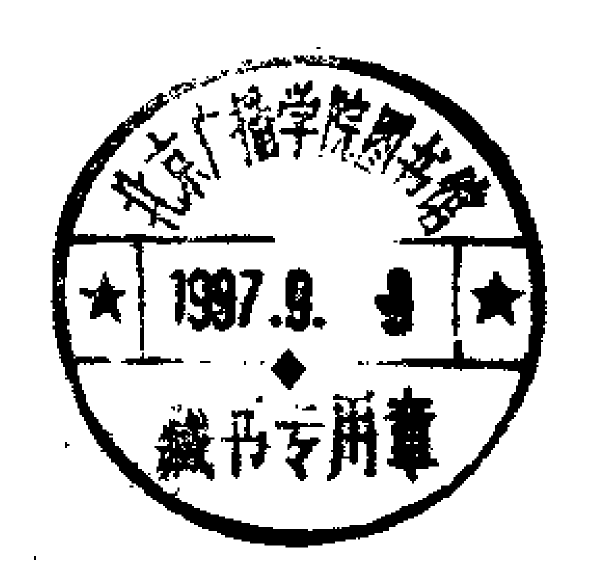


三联 ◉ 哈佛燕京学术系列

境生象外

华夏审美与艺术特征考察

韩林德 著



生活·讀書·新知 三联书店

(京)新登字007号

Our Academic Books
are subsidized by
the Harvard-Yenching Institute,
and we hereby express
our special thanks.

图书在版编目(CIP)数据

境生象外:华夏审美学与艺术特征考察/韩林德著.—北京:生活·读书·新知三联书店,1995.3
(三联哈佛·燕京学术丛书)
ISBN 7-108-00753-3

Ⅰ.境… Ⅱ.韩… Ⅲ.①艺术美学-研究-中国②美学史-研究-中国Ⅳ.①J01②B83-092

中国版本图书馆CIP数据核字(94)第15517号

责任编辑 许医农
封面设计 宁成春
出版发行 生活·读书·新知 三联书店
(北京朝阳门内大街166号)
邮 编 100706
经 销 新华书店
排 版 北京新知电脑印制事务所
印 刷 北京通县觅子店印刷厂
版 次 1995年4月北京第1版第1次印刷
开 本 850×1168毫米1/32 印张10.25
字 数 220千字
印 数 0,001—7,000册
定 价 14.20元

本丛书系人文与社会科学研究丛书，
面向海内外学界，
专诚征集中国新进中青年学人的
优秀学术专著（含海外留学生）。

•

本丛书意在推动中华人文学术与
社会科学的发展进步，
奖掖继起人材，鼓励刻苦治学，
倡导基础扎实而又适合国情的
学术创新精神，
以弘扬光大我民族知识传统，
迎接中华文明新的腾飞。

•

本丛书由哈佛大学燕京学院
（Harvard - Yenching Institute）
和生活·读书·新知三联书店共同负担出版资金，
保障作者版权权益。

•

本丛书邀请国内资深教授和研究员
在北京组成丛书学术委员会，
并依照严格的专业标准
（原则上要求参选书稿高于一般博士论文水准），
按年度评审遴选，
决出每辑书目，保证学术品质，
力求建立有益的学术规范与评奖制度。

引　言

这是一本考察华夏审美与艺术的特征，进而探讨形成这些特征的原因的小册子。

笔者考察所得的初步结论是：其一，音乐（时间艺术）是华夏最高艺术，音乐性（时间性）是华夏艺术的灵魂。美学史上诸如“律历融通”、音乐宇宙化和宇宙音乐化一类观点的出现，使音乐“当仁不让”地荣登华夏艺术殿堂“君位”的宝座。其它门类艺术（不论是诗和舞，还是书和画），如若抛弃音乐性，必“缺大羹之遗味”，很难不丧失生命力。其二，意境（艺术意境）是华夏美学的核心范畴和基本范畴。意境产生自意象又超越于意象（“境生象外”），所展现的是一幅无垠的宇宙生命图景、奏鸣的是一曲永恒的宇宙生命乐曲。在美学史上，境界与意境常常混用，但境界范畴的外延明显地大于意境，二者事实上并不等同。其三，“仰观俯察”的、视线盘桓往复的“流观”是华夏审美观照的基本方式。

上述审美和艺术特征的形成，无疑与儒、道、禅三大哲学流派的影响相关，但是光指出这一点，远不足以说明问题的实质。

如若沿着中国思想史发展变化的脉络，作一番探本溯源的考察，那么不难得出结论，上述审美和艺术特征的形成，从根本上讲，是由华夏民族的独特宇宙意识所决定。

华夏民族宇宙意识的大旨是,强调时空一体、时空变化与生生不息的生命创造活动一体、具节奏性的时间推移率领空间变化并支配生生不息的生命创造活动的进行;并且,"大乐与天地同和"(《乐书》)、"夫乐天地之精也"(《吕氏春秋·察传》)、"六律和五声之调,以发阴阳天地之清声"(《贾谊·新书》),亦即宇宙是音乐化的、音乐是宇宙化的。而华夏民族上述宇宙意识,在《周易》和以"《易》者象也"为基础的阴阳—八卦(六十四卦)再现表现宇宙动态系统中,在气论和以气论为基础的阴阳—五行宇宙一体化模式中,均有突出的反映。

现在,学术界多数学者认为,《周易》(《易经》)成书于商周之际,气论作为哲学范畴登上历史舞台的标志是周末伯阳父以"天地之气"论地震,阴阳说和五行说的源头甚远。总之,《周易》、气论、阴阳说和五行说的出现,均在儒家孔子和道家老子之前。

既然华夏审美和艺术特征的形成,不但与儒道释相关,而且更重要的是与《周易》、气论以及阴阳五行说所透露出来的华夏宇宙意识相关,那么对《易》学、气论以及阴阳五行说进行深入研究,势在必行。

笔者的这本小书,就是循着上述思路撰写的。具体地说,即:先尝试分析华夏美学主要范畴命题的一般旨趣;次粗略考察华夏美学基本特色所在;再穷源竟委、具体探讨形成华夏美学如此特色的思想史根源。

眼下海峡两岸,有关中国美学史(或华夏美学史)的大部头专著已出版多部,它们的共同点是讲究系统,自成体系。笔者这本小书,则不成系统,亦无体系,只是想换一个视角,专就华夏审美和艺术的最基本的特征,作一粗略考察和探讨。管窥蠡测,难免浅薄。不当之处,诚望方家不吝赐正。

目 录

第 1 章

华夏美学的主要范畴、命题和论说

在中国古典美学形成和发展的历史长河中，一代代美学思想家和文艺理论家，在探索审美和艺术活动的一般规律时，创造性地运用了一系列范畴和命题。如："道"、"气"、"象"、"神"、"妙"、"逸"、"意"、"和"、"味"、"赋"、"比"、"兴"、"意象"、"意境"、"境界"、"神思"、"妙悟"、"一画"、"法度"、"美"与"善"、"礼"与"乐"、"文"与"质"、"有"与"无"、"虚"与"实"、"形"与"神"、"情"与"景"、"言"与"意"、"阳刚之美"与"阴柔之美"、"立象尽意"、"得意忘象"、"涤除玄鉴"、"澄怀味象"、"传神写照"、"迁想妙得"、"气韵生动"，等等。这些范畴和命题，既相互区别，又相互联系和相互转化，彼此形成一种关系结构，共同建构起中国古典美学的宏大理论体系。一定意义上讲，中国古典美学史，也就是上述一系列范畴、命题的形成、发展和转化的历史。可以说，如果我们把握了这些范畴、命题的形成、发展和转化的历史，把握了这些范畴、命题的主旨，也就大体了解中国古典美学的基本面貌了。限于篇幅，本文选择中国古典美学中的若干主要范畴、命题以及有关论说，简要介绍如下。

（一）言志与缘情说

“诗言志”与“诗缘情”，是中国古典美学中，涉及诗歌艺术本质的两个既有区别又有联系的著名命题。

1.诗言志说

被朱自清誉为中国诗论“开山的纲领”的这一著名命题，最早见于《尚书·尧典》：“诗言志，歌永言，声依永，律和声。”此外，春秋战国时期的其它典籍中尚有与之大同小异的表述，如：《左传·襄公二十七年》载赵文子对叔向说：“诗以言志”；《荀子·儒效篇》云：“诗言是其志也”。

“诗言志”命题中“志”一词的涵义，闻一多的《歌与诗》一文曾作过阐发。他通过对古文物与古文献的缜密考证，就“诗”与“志”的关系得出如下结论：“志与诗原来是一个字。志有三个意义：一记忆，二记录，三怀抱。这三个意义正代表诗的发展途径上三个主要阶段。”闻一多的诠释大体是正确的。纵观中国诗歌发展史，商、周时期的诗本与外交、战争、祭祖等重大宗教政治活动联系在一起。“诗言志”之“志”，就包括了对重大宗教政治活动的布告、记述和评论。因此，最早的诗，具有政治历史文献（史）的性质。待历史的车轮进入春秋时期，伴随理性思潮的抬头、天命束缚的解体，人开始大胆追求个体人格的独立性。与此同时，诗也逐渐与歌（歌谣）合流，终于产生出《诗》三百篇。歌（歌谣）的特点是直抒胸臆。由此，“诗言志”的“志”，纳入了“怀抱”（志向）这一全新的含义。在我们细心体察《论语》所载孔子

令学生"盍各言尔志"那条史料后，即可发现，春秋时期所谓的"志"，的确含有"怀抱"（志向）这一含义。但是从春秋时期一直到西汉，在诗美领域中，并没有人从理论上明确地将诗与情感抒发联系起来。"诗言志"的"志"长期停留在"怀抱"（志向）这一模糊且抽象的一般性意义上。

应该指出的是，从春秋时期至西汉的几百年间，乐论领域与文论（广义）领域的情况又有别于诗论领域。先说乐论领域：在此期间，荀子的《乐论》说："夫乐者乐也，人情之所不能免也。"《礼记·乐记》说："凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。"上述两篇古文献都已述及"乐"与"情"密切相关这一艺术特征。再说文论领域：在此期间，《淮南子·缪称训》云："文者所以接物也，情系于中，而欲发外者也。"这条史料也已涉及"文"与"情"密切相关这一艺术特征。

在中国古典美学史上，从理论上明确地将"诗言志"之"志"与"情"联系起来的是《毛诗序》（宋代以后不少学者认为该序出自东汉卫宏之手）。《毛诗序》认为，古代诗、歌、舞三位一体，均源于人之情感的抒发。就诗而言："诗者志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言。"这就是说，诗是发动于内心的"情"外化于"言"的产物。由此，"诗言志"这个古老的美学命题具有了崭新的内容，所谓"言志"，实即表情。诗歌抒情的本质终于得到理论界的确认。但是，需要说明的是，《毛诗序》在肯定诗歌表情特点的同时，也给诗歌提出了"发乎情，止乎礼义"的要求。就诗歌中情感的表达应与理性谐调，达到情与理（礼）二者统一言，这一要求具有一定的积极意义；但是就诗歌中情感的表达须受儒家仁义礼智节制言，这一要求又具有极大的消极意义。《毛诗序》在谈到诗歌的社会作用时，即强调"正得失、动天地、感

鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗"，充分体现了王朝统治者的愿望和意志，其政治企图是一目了然的。《毛诗序》"发乎情，止乎礼义"说，实是接受儒家诗教的产物。《论语》即强调诗"无邪"；《礼记·经解》力倡诗教"温柔敦厚"；《礼记·孔子闲居》又明载孔子言："志之所至，诗亦至焉；诗之所至，礼亦至焉。"上述儒家典籍有关论述的精神实质均集中在诗言"志"须符合于儒家伦理政治规范这一点上。而《毛诗序》只是用十分明确的语言表达了这层意思罢了。

2.诗缘情说

此命题最早见于晋陆机《文赋》。陆机在这篇以赋论文的美学著作中，对流行于世的各种文体的审美特征，作了比较系统的分析介绍。他说："诗缘情而绮靡，赋体物而浏亮，碑披文以相质，诔缠绵而凄怆，铭博约而温润，箴顿挫而清壮，颂优游以彬蔚，论精微而朗畅，奏平彻以闲雅，说炜晔而谲诳。"在上述论述中，就包含了陆机对诗歌审美特征的全新看法，而这一看法在文艺美学史上带有里程碑的重大意义。

"诗缘情"命题中的"缘"，来自佛学术语，乃"因"（由）的意思，即事物或现象生成（或毁坏）的条件。所谓"诗缘情"，即是说诗因情而生。显而易见，陆机这一提法与《毛诗序》观点判然有别，它充分肯定诗因（由）情而生的抒情本质，而且，并不附加"止乎礼义"这类政治伦理条件。因此，缘情说的出现，标志着诗歌观念的深化与革新，在美学史上具有重大意义。陆机在诗歌美学领域作出这一贡献，当然与特定的社会背景有关。魏晋时代，随着儒学危机的加深以及玄学同佛学日趋活跃局面的形成，儒

家伦理政治对个体的箝制日见衰颓，士阶层中一批有识之士对人生意义和人生价值的积极探索，促进了个体自我意识的空前觉醒；与此同时，文学艺术也开始摆脱经学的羁绊进入自觉的时代，一大批清新活泼的五言诗以浓烈的生活气息展现在读者面前。这一切使美学家越来越感到情感在诗歌创作中的重要地位。在陆机之前，汉王符在《潜夫论·务本篇》中就说："诗赋者，所以颂善丑之德，泄哀乐之情也，故温雅以广文，兴喻以尽意。"已经提到诗歌"泄哀乐之情"的抒情本质以及歌颂美(善)、贬斥丑(恶)的社会功能，其立论甚为精审。而在王符之前，刘歆也说过"诗以言情"，班固亦曾说过"《书》曰：'诗言志，歌永言。'故哀乐之心感而歌咏之声发，诵其言谓之诗，咏其声谓之歌"。两家均提及诗歌抒发"哀乐之心"这一"言情"特征，实为缘情说之嚆矢。此外，与陆机大体同时的卫夫人所作《笔阵图》云："近代以来，殊不师古，而缘情弃道。"可见"缘情说在书画领域亦有反响。思想是时代的思想。陆机的诗缘情说，乃是时代的产物，当然其中也包含着他本人在理论上可贵的创造性。

3. 言志说与缘情说的贯通

《毛诗序》之后，一方面强调诗与情的关系，另一方面又强调情须受儒家伦理政治规范节制的美学代表人物可推唐白居易。他在《与元九书》中说："感人心者，莫先乎情，……莫深乎义。诗者，根情、苗言、华声、实义。"在他看来，"情"是诗之"根"，居于诗美诸要素之首。但他在《策林六十四》中又说："乐者本于声，声发于情，情者系于政。"又认为，"情"不可无端生发，须"系于政"。

陆机之后，充分肯定诗歌抒情本质的美学代表人物可推梁锺嵘。他在《诗品》中说："气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏。"而所谓"物之感人"的"物"，不仅指"春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒"那种绚丽多姿的四季自然景色，而且还指"楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边"这种导致世人不幸的重大历史事件。所以锺嵘《诗品》得出结论："凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？"

《毛诗序》和陆机之后，试图将"诗言志"与"诗缘情"两说统一起来的美学代表人物可推唐孔颖达和唐李善。孔颖达在《毛诗正义》中说："诗者，人志意之所适也。虽有所适，犹未发口，蕴藏在心，谓之为志；发见于言，乃名为诗。言作诗者所以舒心志愤懑，而卒成于歌咏，故《虞书》谓之'诗言志'也。包管万虑，其名曰'心'；感物而动，乃呼为'志'。'志'之所适，外物感焉。言悦豫之志，则和乐兴而颂声作；忧愁之志，则哀伤起而怨刺生。《艺文志》云：'哀乐之情感，歌咏之声发。'此之谓也。"这就是说，由于外物的感发，内心所产生的哀乐之"情"，即是"志"，将这种哀乐之"情"(志)通过语言或文字表达出来，即是"诗"。"情"与"志"，是二而一的，并无根本的区别。所以孔颖达在《左传昭公二十五年·正义》中又说："在己为情，情动为志，情、志一也。"这就将言志说与缘情说从理论上贯通起来了。李善在注释陆机《文赋》"诗缘情而绮靡"句时说："诗以言志，故曰缘情。"在他看来，"诗言志"与"诗缘情"两个命题的内涵完全相等，并没有什么区别。我们从孔颖达和李善身上，可以明显地看到唐代学术界调和与贯通的倾向；同时，也可以明显看到中国古典美学尚情感、重表现的基本特点，而不同学术派别之间只是在情感是否应

受理性节制这一点上有微妙的差异而已。

(二) 比兴说

比兴是中国古典美学中一组重要范畴,主要指诗画创作中那种自觉协调心物关系以孕育(熔铸)艺术意象的构思方法(或艺术思维方式)。

比兴手法最早见于《易经》,《诗经》和屈赋中多有运用。至宋代,又为"文人画"画家所青睐喜爱。

在中国古典美学史上,第一个提出该概念的是《周礼·春官》,云:"大师……教六诗:曰风,曰赋,曰比,曰兴,曰雅,曰颂。"这就是说,比和兴均属"六诗"之一。至汉代,《毛诗序》又称比兴居其中的"六诗"为"六义",云:"《诗》有六义焉:一曰风,二曰赋,三曰比,四曰兴,五曰雅,六曰颂。"

比兴概念由《周礼·春官》及《毛诗序》提出后,自周秦至明清的两千年间,有关界说,难以数计。若就诸家不同的立论角度加以归纳,那么,大体可分为三种意见。

1.有称运用该手法创作之诗必具美刺讽谕特征者

持此意见者,首推汉郑玄,他在《周礼·大师》注中云:"比,见今之失,不敢斥言,取比类以言之;兴,见今之美,嫌于媚谀,取之善事,以谕劝之。"郑玄此说的特点,在于将比兴与诗歌内在的情感思想倾向联系起来,体现了汉儒"讲《诗》专以义理相传"(郑樵语)的思维特征。郑玄之后,汉王逸、梁刘勰、唐殷璠、柳宗元和白居易等人继承这种观点而发扬光大之,从而在中国古典美学

史上形成一种联系诗歌（艺术）政治思想内容而高扬“比兴”的诗学传统。其中最有代表性的，是柳宗元和白居易两人。柳宗元的《杨评事文集后序》云：“文有二道：辞令褒贬，本乎著述者也；导扬讽谕，本乎比兴者也。”白居易的《与元九书》则将讽谕诗看作是“凡所适所感，关于美刺比兴者”。他十分赞赏有些诗人“风雅比兴外，未尝著空文”那样一种直面人生、积极干预生活、大胆反映民生疾苦的创作态度。柳宗元、白居易二人与郑玄的不同之处在于：郑玄以美刺讽谕解释比兴的本体特征，而柳宗元和白居易以比兴来强调诗歌应有的美刺讽谕社会作用。

2. 有称比兴为融情意和物象于一体以创造艺术意象的艺术构思方式者

持这种观点者，首推汉郑众。他说：“比者比方于物也，兴者托事于物也。[1]”郑众此说的特点在于，将比兴同诗歌创作中的人事（情意）物象（景物）二者联系起来，立论独辟蹊径，颇有独到处。后世不乏发挥郑众观点而成一家之言者，其中有代表性的为：梁刘勰《文心雕龙·比兴篇》云：“比者附也，兴者起也。附理者切类以指事，起情者依微以拟议。起情，故兴体以立；附理，故比例以生。比则蓄愤以斥言，兴则环譬以记讽。”宋李颀《古今诗话》云：“自古工诗未尝无兴也，睹物有感焉则有兴。”宋吴寅《与李叔易书》引李仲蒙说，云：“索物以托情谓之比，情附物者也；触物以起情谓之兴，物动情者也。”清吴乔《围炉诗话》云：“人有不

---

① 郑玄《周礼·大师》注引。

可已之情，而不可直陈于笔者，又不能已于言；感物而动则为兴，托物而陈则为比。”应该说，上述诸家所论，一定程度上触及了艺术创作中情感与物象联系一体的形象思维的本质特征，似乎比较符合比兴说的本义。

3. 有称比兴为运用该手法创作诗歌而有回味无尽审美效果者

持此观点的有梁锺嵘和宋罗大经。锺嵘《诗品序》云：“文已尽而意有余，兴也”，“因物喻志，比也”。罗大经《鹤林玉露》云：“盖兴者，因物感触，言在此而意寄于彼，玩味乃可识，非若赋比之直陈其事也。”这种说法强调了兴体诗歌情思含蓄、读之则“言已尽而意有余”的基本特点，从另一个侧面揭示了兴体的美学特征，无疑有其可取之处。

上述释比兴之三种见解，或着眼于艺术思维的内容，或着眼于艺术思维的形式，或着眼于艺术思维的审美效果，均能成一家之言。另外，清章学诚发他人之所未发，在所著《文史通义》中云：“《易》象虽包六艺，与《诗》比兴尤为表里”，“《易》之象，《诗》之兴也。”章学诚看到了《易经》和《诗》三百篇均藉形象以表达义理和情意（所谓“立象以尽意”）的思维特征，肯定《易》象与《诗》兴象的相通一致处，堪称独具慧眼。

比兴，实质上是诗歌（以及绘画等艺术）创作活动中有关审美意象（艺术形象）创造的两种既相同又有所区别的艺术手法。其相同之处为：二者均通过想象和联想将主观情思寄寓于客观物象中，创造出心物统一，给人以美的享受的艺术形象（或艺术意境）。其区别则在于：第一，比，“索物以托情”，情（心意）在景

(物象)先;兴,"触物以起情",景(物象)在情(心意)先。用宋杨万里《答建康府大军库监门徐达书》的话说:"我初无意于作是诗,而是物是事适然触乎我,我之意亦适然感乎是物是事,触先焉,感随焉,而是诗出焉,我何与哉,天也。斯之谓兴。"用吴乔《围炉诗话》的话说:"感物而动则为兴,托物而陈则为比。"第二,比,情在景先,故"索物以托情"时,有理性设计的痕迹;兴,触景生情,情感突发,直觉感受的色彩明显。用刘勰《文心雕龙》的话说:"比者附也,兴者起也。附理者切类以指事,起情者依微以拟议。"第三,比,"索物以托情",景与情之间的关系显豁明朗;兴,"触物以起情",景与情之间的关系委转曲折。用刘勰《文心雕龙》的话说:"比显而兴隐。"

中国古典美学崇尚比兴,充分显示了我们民族的审美特征。明李东阳《麓堂诗话》云:"所谓比与兴者,皆托物寓情而为之者也。盖正言直述,则易于穷尽,而难于感发。惟有所寓托,形容摹写,反复讽咏,以俟人之自得,言有尽而意无穷,则神爽飞动,手舞足蹈而不自觉。"这就是说,我们民族在艺术和审美活动中,鄙弃"直"(正言直述)和"露"(情感直露),注重托物寓情和借景抒情,讲究融有限和无限于一体,推崇艺术意境,因为只有这样的艺术,才能"言有尽而意无穷",才能给人味之不尽的审美享受。

比兴范畴的提出,以及美学家们对比兴范畴历久不衰的探讨和阐发,对书画艺术和中国古典美学的发展,产生了极其深远的影响。第一,在艺术领域,促成了一大批有社会内容、能积极反映现实生活的讽谕诗的产生,也促成了一大批情感真挚、形象鲜明、意境深邃的美诗和山水花鸟画的产生。第二,在美学思想领域,促成了兴象、意象和意境等范畴的产生。

(三) 言(象)意论

中国古典美学中的言(象)意论,涉及艺术创作中内在思想感受与外在艺术语言(艺术形象)的关系问题,同时也涉及审美鉴赏中超越艺术语言以把握艺术品内在意蕴的问题。

中国古典美学中的言(象)意论,渊源于古代哲学中的"言意之辩"。"言",本指言辞、概念,在古典美学中引申为艺术语言;"意",本指情感、思想,在古典美学中引申为审美心理感受。

"言"与"意"之间的关系问题,早在先秦,即已受到哲学家的普遍关注。《墨子·经说上》云:"执所言而意得见,心之辩也。"认为通过一定的"言"可以了解和把握一定的"意",亦即肯定"言"可以达"意"。道家庄子对"言"能否达"意"持怀疑态度。《庄子·天道篇》云:"语之所贵者意也,意有所随。意之所随者,不可以言传也。"认为"意之所随"的"道",不可以言传;换言之,"言"不可能将本源于"道"的"意"传达出来。《庄子·外物篇》又云:"言者所以在意,得意而忘言。"庄子的这段话,虽然并不否定"言"的达"意"作用,但强调的重点是"得意"。如同"得鱼而忘筌"、"得兔而忘蹄"那样,"言"只是"得意"的手段而并非"意"本身,一旦"得意",便毋须执着于"言"了。《易传·系辞上》则云:"子曰'书不尽言,言不尽意'。然则圣人之意,其不可见乎?子曰:'圣人立象以尽意,设卦以尽情伪,系辞焉以尽其言。'"在《易传》作者看来,虽然"言不尽意",然而"圣人立象以尽意"。换言之,"象",可以"尽意"。"象"到底能否"尽意",历史上久有争论,这里存而不论。值得注意的是,《易传》在这里事实上提出了"象"在解决"言不尽意"的矛盾中可以发挥特殊作用的观点。《易》之"象",

虽然主要是指模拟象征天地万物变化的卦象，但其中也包含有艺术形象。所以《易传》的言（象）意论，同庄子的有关论述一样，都对中国古典美学发展产生了深远的影响。

魏晋南北朝时期，玄学家对"言意之辩"亦发生浓厚兴趣。在吸收先秦思想资料的基础上，此时的一些思想家对言意关系作了进一步探讨，先后形成"言尽意"（以欧阳建为代表）、"言不尽意"（以荀粲为代表）和"得意忘言"（以王弼为代表）三派。王弼在《周易略例·明象》中说："夫象者出意者也"，"尽意莫若象"。完全肯定《易传·系辞》的"圣人立象以尽意"的观点。王弼还吸收《庄子》"得意忘言"论中的合理成分，以《庄》释《易》，认为："存象者非得意者也"，"忘象者乃得意者也"。因此，"得意在忘象"，"得象在忘言"。这就是说，"忘言忘象"乃是"得意"的条件，不"忘言忘象"就无法达到"得意"的目的。换言之，"言"、"象"只是达意的中介，如执着于"言"、"象"，那末，"言"、"象"也就丧失其"得意"之中介的价值。

此外，佛教中的有关论述亦对中国古典美学的言（象）意论产生影响。佛教自汉末传入中土。佛教经论中多见"指月"之论。"指"，喻经论中一切语言文字；"月"，喻佛法之真实义谛。《楞伽经·卷四》云："如愚见指月，观指不观月；计著名字者，不见我真实。"又《大智度论·卷四三》云："如人以指指月，愚人但看指不看月。智者轻笑言：汝何不得示者意？指为知月因缘，而更看指不看月！"又《楞严经·卷二》云："如人以手指月示人，彼人因指当应看月。若复观指以为月体，此人岂唯亡失月轮，亦亡其指。何以故？以所标指为明月故。"意思就是说，经论中的语言文字均标指佛法义谛，而语言文字只是善巧方便的"津筏"，并不等于佛法义理本身。因此，应该肯定的态度是"当须见月忘指"（大慧

禅师语），亦即以悟道见性为目的所在。不难看出，佛经中的"指月"论与庄子的"得意忘言"说，有异曲同工之妙。

道家庄子的"言不尽意"、"得意忘言"说，玄学家王弼的"得意"而"忘言"、"忘象"说，以及佛经的"指月"论，其本意原在提出一种把握宇宙本体和人生真谛的哲学方法论。按照道家和佛教禅宗的观点，作为宇宙本体的"道"和作为人生真谛的"佛性真如"是无名无形、超言绝象的；有名有形的"言"和"象"只是体现"道"和"真如佛性"的中介而已。因此，一旦把握"道"和体悟"真如佛性"，也就毋须执着于"言"和"象"了。这种哲学方法论渗透到审美和艺术领域后，对审美和艺术活动产生了深刻影响。简言之，表现在以下两方面：

其一，人们不乏这样的生活经验：变动不居而又错综复杂的审美感受，很难用语言文字表达出来。然而审美感受如想传达给他人，又非借助艺术语言（形象）不可。中国美学家很早就察觉了这一矛盾，并为此而感慨万千：

> 恒患意不称物，文不逮意，盖非知之难，能之难也。[①]
>
> 文不尽意，圣人所难。[②]

面对"言不尽意"这一矛盾，自然而然地形成两种绝然相反的态度。第一种态度是，大力发挥艺术语言的表现力，尽量减少言外之意，务使欣赏者一目了然、一看即懂。中国艺术史上的工笔画和汉大赋，走的基本上是这条路子。第二种态度是，巧妙地利用"言不尽意"带来的积极审美效果，有意识地使艺术语言含蓄有

① 晋陆机：《文赋》。

② 梁刘勰：《文心雕龙》。

致，尽量增加"言外之意"的信息量，为欣赏者的情感、想象和联想等心理机制的积极活动提供广阔空间。中国艺术史上的写意画和唐代山水诗，走的基本上是这条路子。

中国古典美学的主流，倾向后一种（第二种）态度。纵览中国古典美学史，千百年来，赞赏艺术有"言外之意"、提倡艺术"言有尽而意无穷"者，代不乏人。例如：

但见性情，不睹文字，盖诗道之极也。[①]

含蓄：不著一字，尽得风流；语不涉难，已不堪忧。[②]

状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，斯为至矣。[③]

所谓不涉理路、不落言筌者，上也。诗者吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音、相中之色、水中之月、镜中之象，言有尽而意无穷。[④]

语贵含蓄，……句中有余味，篇中有余意，善之善者也。[⑤]

写意画落笔须简净，布局布景，务须笔有尽而意无穷。[⑥]

杜诗只"有"、"无"二字足以评之："有"者，但见性情气

---

① 唐皎然：《诗式》。
② 唐司空图：《诗品》。
③ 宋欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语。
④ 宋严羽：《沧浪诗话》。
⑤ 宋姜夔：《白石道人诗说》。
⑥ 清王昱：《东庄论画》。

骨也；“无”者不见语言文字也。[1]

在艺术创作活动中，艺术语言与审美心理感受属多一同态对应，前者有象、有限、相对，后者无形、无限、绝对。艺术家的“真本事”表现在全力寻找使二者对立统一的审美机制，力求文约而旨丰、言简而意赅，在“有限”（艺术语言）中尽力包涵（或显现）“无限”（意）。而这正是中国古典美学中的言（象）意论孜孜追求的目标所在。

其二，艺术的本质在于审美，在于表现艺术家对生活的审美心理感受（意）。审美心理感受（意）是难以言传的。然而作为一名艺术家，难以“言”传，又非假“言”以传“意”不可。艺术品正是“言”与“意”矛盾的产物。由此，在艺术品的审美鉴赏活动中，出现迥然不同的两种态度：一种态度是，执着于“言”而“到此完止”，认定“言”即“意”之所在，“得言”而“忘意”。另一种态度是，认定“言”只是达“意”的中介，“意”虽然只有依靠“言”才能传达，但“意”作为“立言”的目的，事实上存在于“言”之外。因此，审美主体在感知“言”（象）的同时，必须超越于“言”（象），去体悟把握“言”（象）背后的无限的“言外之意”，“得鱼而忘筌，得兔而忘蹄”，登岸而舍筏，亦即“得意而忘言”。中国古典美学的主流倾向后一种态度。纵览中国古典美学史，千百年来，在审美鉴赏问题上，赞赏并肯定“得意而忘言”者，亦代不乏人。例如：

> 义得而言丧，故微而难能。[2]
>
> 说淫妇便象个淫妇，说烈汉便象个烈汉，说呆子便象个

---

① 清刘熙载：《艺概》。

② 唐刘禹锡《董氏武陵集记》。

呆子，说马泊六便象个马泊六，说小猴子便象个小猴子。但觉读一过，分明淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子光景在眼，淫妇、烈汉、呆子、马泊六、小猴子声音在耳，不知有所谓语言文字也。[①]

应该说，中国古典美学中的“得意忘言”说，为审美鉴赏活动的正确开展，指示了方向，其学术价值显然是不容忽视的。

(四) 情理论

情理论是阐述艺术创作中情的地位和作用，以及情与理关系的论说。古典文献中，“情”与“志”、“欲”(七情之一)、“情性”、“性灵”等概念相通或交错；“理”则与“道”、“义”(礼)等概念相通或交错。这些概念之间内涵相通或交错现象的实际存在，一方面丰富了情理论的内容，另一方面又增加了后人正确把握情理论的难度。

中国古典美学史上的情理论，由于受各个历史时期哲学、伦理学和官方政治的影响，大体以唐代为界，前后经历了两个以理(礼)节情——重情——尚情理统一的发展阶段，后一个阶段的理论思维，在更高的层次上表现出对前一阶段某些内容的复归。

1. 情理论的发展脉络

夏商周时期，神学的世界观在意识形态领域占据着统治地

---

① 叶昼评点容与堂本《水浒传》。

位。到了春秋战国之际，铁器和牛耕的普遍使用，有力地推动了生产力的发展，人在“天人关系”中地位的提高，动摇了神学殿堂的权威性，促进了理性精神在意识形态诸领域中的发展。

春秋战国至秦汉时期，理性精神在美学领域中的影响与日俱增，最能反映这一变化的，是儒家学派对“诗”和“乐”本质的全新解释。其一，关于“乐”：在荀子《乐论》云：“夫乐者乐也，人情之所不免也。”“以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。”《礼记·乐记》云：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声，声成文，谓之音。”“乐也者情之不可变者也，礼也者理之不可易者也，……礼乐之说，管乎人情矣。”在荀子和《乐记》作者心目中，“乐”不再是上古“八音克谐，无相夺伦，神人以和”[1]那样一种敬神祭祖的宗教工具，“乐”表达人的情感，更明确地说，是在“道”(理)的制约下表达情感的艺术手段。其二，关于诗：“诗言志”命题最早见于《尚书·尧典》，此后《左传》、《荀子·儒效篇》和《庄子·天下篇》等先秦典籍亦有大体相类的表达，但有关“志”的内涵，各家均未作界说。到了汉代，《毛诗序》发前人之所未发，它说：“诗者，志之所之也。在心为志，发言为诗，情动于中而形于言。”意思就是说，“诗”是人内在的“心志”外化于“言”的产物，具有表情的本质。但《毛诗序》同时又指出，在诗歌中情的抒发须受伦理政治的制约，亦即“发乎情”须“止乎礼义”。

先秦两汉时期，荀子《乐论》、《礼记·乐记》和《毛诗序》对诗、乐本质的论述，充分体现了儒家美学的基本特征。儒家美学一方面肯定艺术与情感的密切关系，另一方面又强调情的表达须绝对地接家伦理政治的规范。后来，随着汉帝国“罢黜百家”、

---

① 《尚书·尧典》。

“独尊儒术”政策的推行，儒家这一“以理节情”的美学思想在社会上的影响进一步扩大。

公元三世纪，汉帝国崩溃，儒家经学在意识形态领域中的统治地位终于动摇。伴随“人的觉醒”和“文的自觉”，魏晋南北朝时期美学领域中的情理论，出现新的转机。与人格美领域内追求个体人格的自由和独立这一风尚大体同步，在艺术美领域中，试图摆脱儒家伦理政治的羁绊，奋力争取情感自由抒发的思潮渐次增强。不论是晋陆机的诗“缘情而绮靡”说、梁钟嵘的诗“吟咏情性”说，还是梁刘勰的“情者文之经”说，均带有这一时代特有的重情色彩。

公元七世纪，唐王朝建立，中国封建社会进入鼎盛期。在美学思想领域中，针对魏晋六朝“主情”的弊端，一种强调审美和艺术中情理二者须统一的思潮日趋抬头。该思潮的代表人物可推白居易和孔颖达。孔颖达论诗，主张“言志”与“缘情”融合一体，强调诗歌创作中情理平衡的重要性；孔颖达论乐，则附合《乐记》的“反情以和其志”之论而提出“反己淫欲之情以谐和德义之志”之说，与荀子所持“以道制欲”的观点如出一辙。白居易论诗，主张诗者“根情，苗言，华声，实义”、“感人心者，莫先乎情”[①]，充分肯定情在诗歌创作中的重要地位，但是他并不忽视理，在同一篇论文中即说：“有事物牵于外，情理动于内，随感遇而于叹咏者一百首，谓之感伤诗。”白居易论乐，则主张“乐者本于声，声者发于情，情者系于政”[②]，强调理与情二者的谐调与贯通。上述孔颖达和白居易两人的论述，从一个侧面反映出隋唐时期的美学界，

---

① 《与元九书》。

② 《白氏长庆集·策林》。

在审美和艺术领域中追求情理平衡的审美取向。

理学(道学)在宋代的兴起,绝非偶然。赵宋王朝建立后,"积贫积弱"的局面长期未能扭转。由此最高统治者迫切需要一种能够维护王朝统治的思想武器出世,而当时思想界的现状,也为理学的产生准备了条件。由唐而宋,意识形态领域内儒释道三家之间争长论短,互不相让。一些思想家目睹此景象,力图恢复儒学的权威地位。较早有韩愈提出道统说,继之有李翱提出复性论,随后又有欧阳修等人的排佛之举。随着儒学批判佛道宗教活动的深入和消化吸收佛道哲学思想这一过程的展开,北宋中期,理学开始作为一种哲学思潮崛起于世,代表人物有周敦颐、张载和二程等人;到了南宋,朱熹继承并发展了二程学说,创立了以理为核心的思想体系,奠定了理学在意识形态领域中的重要地位;到了明代,最高统治者钦定理学为官学,至此,理学的发展步入顶峰。宋明理学营垒中,人才辈出,各家哲学观不尽相同、美学观亦颇有差别,然而这些人在抑情(欲)尚理(道)这一点上,并没有什么原则分歧。周敦颐的"文以载道"[①] 说,二程的"作文害道"[②] 说,以及朱熹所谓"文字之设,要以达吾之意而已,政使极其高妙而于理无得焉,则亦何所益于吾身,而何所用于斯世"[③] 之论,一定程度上反映了这些理学大师美学观的基本特色。另外,宋诗一反唐诗尚情、重形象思维的传统,特别是江西诗派诸君,"以文字为诗,以才学为诗,以议论为诗",在诗歌创作领域兴起一股势头不小的尚理之风。至此,宋代的审美和

---

① 《通书·文辞第二十八》。

② 《遗书·卷十八伊川语四》。

③ 《朱文公文集·卷六十一答曾景建》。

艺术领域，相当一部分，浸沉在“理”的氛围之中。

明中叶之后，经济领域内资本主义萌芽的出现，促成了意识形态领域中的深刻变化。随着此时思想界对理学批判的不断加强，审美和艺术领域中重情的美学观逐渐抬头。持这一美学观的代表人物可推李贽、公安三袁以及汤显祖等人。李贽标举“童心”说，他说：“夫童心者绝假纯真、最初一念之本心也”，“天下之至文，未有不出于童心焉者也”[①]。公安三袁则标举“性灵”说，袁宏道在《叙小修诗》中指出，其弟袁中道写诗“大都独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆流出，不肯下笔”。汤显祖美学思想的核心即是“情”，他的名言是：“因情成梦，因梦成戏”[②]，“世总为情，情生诗歌”[③]。上述李贽等人的有关言论，相当明显地体现了这种新的重情的审美取向。

到了清代，与一些进步思想家提倡“理在欲中”、“理在情中”的哲学观点大体同步，在审美和艺术领域中，主张“情理交至”，“情理相通”的美学观点逐渐抬头，其代表人物可推叶燮、王夫之和戴震等人。

至此，中国古典美学史上的情理论，在经过重理、重情、以至情理并重的两个螺旋形上升的圆圈之后，在辩证思维的指导下，对如何处理情理关系，终于达到了历史性的共识。

2. 情理论的基本特点

中国古典美学中的情理论，具有重情而又肯定“情理交至”

---

① 《焚书·杂述》。

② 《玉茗堂尺牍之四·复甘义麓》。

③ 《玉茗堂文之四·耳伯麻姑游诗序》。

的特点。

（1）**重情**。中国古典美学肯定情感在艺术创作中的重要地位和作用，肯定艺术抒发情感、表达志意的特性，肯定情感是艺术的灵魂和生命。中国古典美学这一重情倾向，广泛表现于各门类艺术的有关美学论著中。例如：

音乐美学领域：荀子《乐论》云："乐者乐也，人情之所必不免也。"《吕氏春秋·大乐》云："乐之有情，譬之若肌肤之有情性也。"

诗歌美学领域：晋陆机《文赋》云："诗缘情而绮靡。"宋严羽《沧浪诗话》云："诗者吟咏情性也。"元刘祁《归潜志》云："夫诗者，本发其喜怒哀乐之情，如使人读之而无所感动，非诗也。"清王夫之《古诗评选》云："诗以道情。"清袁枚《答蕺园论诗书》云："且夫诗者，由情生者也。有必不可解之情，而后有必不可朽之诗。"

书美领域：唐孙过庭《书谱》云：书"达其情性，形其哀乐"，"情动形言，取会风骚之意，阳舒阴惨，本乎天地之心"。

戏曲美学领域：明汤显祖《复甘义麓》云："因情生梦，因梦成戏。"

绘画美学领域：明王绂《书画传习录》云："高人旷士，用以寄其闲情；学士大夫，亦时彰绝业，……兴至则神超理得，景物逼肖；兴尽则得意忘象，矜慎不传。"清恽正叔《南田论画》云："笔墨本无情，不可使运笔墨者无情。"

中国古典美学是在同各种违反艺术规律的倾向作斗争的过程中，发展重情这一传统的。在漫长的封建社会里，当封建统治者出于政治上的某种需要，将"理"（礼）抬到吓人的程度，迫使艺术充当政治传声筒和伦理教科书时，一些美学家怀着对美的真诚追求，坚决批判各种在艺术与政治之间划等号的举措，坚持个

体情感自由抒发的正当性，肯定艺术与情感紧相联系的合理性，保证了艺术的健康发展。另外，当文艺领域中，出现“以理语入诗”、“文章迨同书抄”、以模拟代创作、以因袭为正道等反美学倾向时，一些美学家出于对艺术前途的关心，坚决批判这些有可能将艺术引入死胡同的做法，坚持情感是艺术的生命、艺术“以情感人”的基本原则，确保了艺术的正常发展。例如，明杨慎《升庵合集》云：“唐人诗主情，去《三百篇》近；宋人诗主理，去《三百篇》却远矣。”明胡应麟《诗薮》云：“禅家戒事、理二障。余戏谓宋人诗，病政坐此：苏、黄好用事而为事使，事障也；程、邵好谈理而为理缚，理障也。”美学界对宋诗“好用事”和“好谈理”弊端的严肃批判，直接促成了“重情”这一传统在明清两朝诸门类艺术领域中的发扬和光大。

中国古典美学重情，还表现在推重“真情”，标举“愤书”以及肯定艺术创作中主观情思与客观现实生活密切联系的重要性上。

其一，中国古典美学推重“真情”，强调情感的真实性和真挚性是艺术生命力之所在。

这一推重真情的思想，在庄子著作中即已初见端倪。《庄子·渔父篇》云：“真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者神动于外，是所以贵真也。”在庄子看来，情感表达，只有真实和真切，方能动人，做假和勉强的“强”情，与真情适成对比，不但不能感人，相反令人恶心。庄子之后，这种强调真情的思想，在各门类艺术中均有所反映。例如：

《礼记·乐记》云：“唯乐不可以为伪。”

宋张耒《柯山集拾遗·上文潞公献所著诗书》云:“大诗之兴,出于人之情,……夫情动于中而无伪诗。”

宋张戒《岁寒堂诗话》云:“古诗苏、李、曹、刘、陶、阮,本不期于咏物,而咏物之工,卓然天成,不可复及。其情真,其味长,其气胜,视《三百篇》几于无愧。”

明胡应麟《诗薮》云:“秦嘉夫妇往还曲折,具载诗中,真事真情,千秋如在。”

明袁宏道《陶孝若枕中呓引》云:“余同门友陶孝若,工为诗,……悲来吟往,不知其所受也,要以情真而语直。”

明陈子龙《佩月堂诗稿序》云:“今子之诗,大而悼感世变,细而驰赏闺襟,莫不措思微茫,俯仰深至,其情真矣。”

近人况周颐《蕙风词话》云:“真字是词骨,情真、景真,所作必佳。”

与强调“真情”同时,中国古典美学反对艺术家以“矫情”欺骗观众,以“假意”作弄读者。明谢榛《四溟诗话》云:“今之学子美(杜甫)者:处富有而言穷愁,遇承平而言干戈;不老曰老,无病曰病。此摹拟太甚,殊非性情之真也。”

其二,中国古典美学标举“愤书”,认为“愤书”是艺术创作中带有规律性的现象。主体与客体之间“不平”的矛盾关系的存在,导致愤懑之情的产生。正是这种愤懑之情,引发了主体创作的强烈愿望。换言之,愤情乃艺术创作的动力所在。

汉司马迁是愤书说的开拓者之一。他在《史记·自序》中说:“昔西伯拘羑里,演《周易》;孔子厄陈蔡,作《春秋》;屈原放逐,著《离骚》;……《诗三百篇》,大抵贤圣发愤之所为作也。”认为《离骚》、《诗三百篇》等作品的产生,均同“愤书”有直接联系。后来唐韩愈在《送孟东野序》中,又把“不平则鸣”论与愤书说联系起

来，强调主体与客体之间“不平”的矛盾关系的存在，使主体产生“择其善鸣者而假之鸣”的创作愿望。北宋欧阳修在《梅圣俞诗集序》中则以“穷而后工”解释愤书说，认为“盖愈穷则愈工，然则非诗之能穷人，殆穷者而后工也”。苏轼有相类观点，他在《次韵仲殊雪中游西湖》诗中大发感慨，云：“秀语出寒饿，身穷诗乃亨。”南宋严羽则将“穷而后工”与唐诗名篇的产生背景联系起来，他在《沧浪诗话》中说：“唐人好诗，多是征戍、迁谪、行旅、离别之作，往往能感动激发人意。”明李贽在《忠义水浒传序》中则提出：艺术家“不愤则不作”，“不愤而作，譬如不寒而颤，不病而呻吟也，虽作何观乎？《水浒传》者，发愤之所作也”。明末清初的贺贻孙等人又将愤书说和“不平则鸣”论与因亡国之痛而作诗联系起来，他在《水田居诗文集·诗余自序》中说：“兵燹后，得焚余若干首，……观余诗余者，知余不平之平，则余之悲愤尚未可已也。”

愤书说是在古代中国各种社会矛盾不断激化、新旧社会势力时有冲突的大背景下，古典美学重情传统合乎逻辑地发展的产物。愤书说对各门类艺术创作的影响至大。翻阅中国古典艺术史，我们在屈原、司马迁、杜甫、徐渭和朱耷等彪炳史册的大艺术家的作品中，均可看到这种影响的实际存在。

其三，肯定艺术创作中，主观情思与客观现实生活紧密联系的重要性。中国古典美学这一思想倾向，在各门类艺术美学中同样有极充分的表现。例如：

音乐美学领域：《礼记·乐记》云：“凡音者，生人心者也。情动于中，故形于声；声成文，谓之音。是故治世之音安以乐，其政和；乱世之音怨以怒，其政乖；亡国之音哀以思，其民困：声音之道，与政通矣。”唐白居易《策林第六十四》云：“乐者本于声，声者

发于情，情者系于政，……音声之道与政道通矣。"

诗歌美学领域：梁锺嵘《诗品序》云："气之动物，物之感人，故摇荡性情，形诸舞咏，……若乃春风春鸟，秋月秋蝉，夏云暑雨，冬月祁寒，斯四候之感诸诗者也。嘉会寄诗以亲，离群托诗以怨。至于楚臣去境，汉妾辞宫；或骨横朔野，魂逐飞蓬；或负戈外戍，杀气雄边；塞客衣单，孀闺泪尽，……凡斯种种，感荡心灵，非陈诗何以展其义？非长歌何以骋其情？"明李梦阳《梅月先生诗序》云："故天下无不根之萌，君子无不根之情，忧乐潜之中，而后感触应之外，故遇者因乎情，诗者形乎遇。"

小说美学领域：清刘鹗《老残游记自序》云："吾人生今之世，有身世之感情，有家国之感情，有社会之感情，有宗教之感情。其感情愈深者，其哭泣愈痛。此洪都百炼生，所以有《老残游记》之作也。"

中国古典美学强调艺术创作中主观情感与客观现实的联系，提倡艺术家投身于现实生活，尽力开阔自己的审美心胸，使作品具有丰富的社会内容和深广的历史内涵。在这一美学观的影响下，中国古典艺术的百花园中，佳作纷呈，涌现出诸如屈原赋、杜甫诗、辛弃疾词、关汉卿曲、曹雪芹小说等一大批跳动着时代脉搏、闪烁着时代光辉的不朽名著。

(2)强调"情理交至"。中国古典美学重情，同时又强调艺术活动中的情感须受伦理政治的节制和规范，使作品"情理交至"，达到艺术性与思想性二者的统一。

中国古典美学强调"情理交至"，有关史料，随处可见。例如：

荀子《乐论》云："以道制欲，则乐而不乱。"

《毛诗序》云：诗"发乎情，止乎礼义"。

唐李峤《评诗格》云：诗有十体，"三曰情理，谓叙情以入理致也"。

唐释空海《文镜秘府论》云：诗有十体，"情理体者，抒情以入理者是"。

宋姜夔《白石道人诗说》云："吟咏情性，如印印泥；止乎礼义，贵涵养也。"

清周亮工《尺牍新钞》载邹祗谟《与陆荩思》云："作诗之法，情胜于理；作文之法，理胜于情。乃诗未尝不本理以纬夫情，文未尝不因情以宣乎理，情理并至，此盖诗与文所不能外也。"

清叶燮《原诗·内篇》云："夫情必依乎理，情得然后理真，情理交至，事尚不得耶？"

清李渔《闲情偶寄·词曲部》云："凡说人情物理者，千古相传；凡涉荒唐怪异者，当日即朽。"

清梁廷枏《曲话》云："曲音，有情，有理。不通乎音，弗能歌；不通乎情，弗能作；理则贯乎音与情之间，可以意领而不可以言宣。悟此，则如破竹建瓴，否则终隔一膜也。"

众所周知，中国思想史上，"理"概念的内涵相当复杂。在封建社会中，"理"除了指人民的思想愿望外，在更多的时候，是指代表统治阶级利益的伦理政治。当封建社会日薄西山、日趋没落之时，封建统治者出于维护自身利益的需要，不断利用封建伦理政治来禁锢压制个体情感的自由抒发，此时依然承认艺术中的情感抒发受伦理政治节制的合理性，依然强调所谓的"情理交至"的重要性，这就很难说这一观点不消极或不保守了。但是，另一方面，中国古典美学强调"情理交至"的重要性，使艺术活动避免沦为动物性的情绪发泄，也避免流于枯燥乏味的政治伦理说教，这又是其弥足珍贵的积极面。

(五) 形神论

中国古典美学将审美对象区分为形与神两部分("形"即形体,形质;"神"即精神世界,内在生命和事物运动变化的内因),并在此基础上,深入探讨了二者的关系。历史上,不少美学家认为,神为形之"帅"(或所谓"君形"者),审美和艺术创作活动的关键在"得其神"(欣赏)和"传神"(创作)。

中国古典美学的形神论,深受中国古代哲学中形神论的影响。

早在先秦,哲学界即已围绕形神关系展开讨论。《庄子·知北游》云:"昭昭生于冥冥,有伦生于无形。精神生于道,形本生于精,而万物以形相生。"认为有形之万物产生自无形之"道"(气)。《庄子·德充府》叙述了好几位形残而神全、体畸而德充者的故事,在作者看来,这些人非但不丑,相反很美。换言之,在庄子看来,美在于神,而不在于形。《荀子·天论》说:"天职既立,天功既成,形具而神生。好恶、喜怒、哀乐臧焉,夫是之谓天情。耳、目、鼻、口、形,能各有接而不相能也,夫是之谓天官。心居中虚,以治五官,夫是之谓天君。"这就是说,形是人生命活动的物质基础,而神是在形的基础上发展起来的生理和心理功能,神是统率形的"天君"。

汉代,形神关系的探讨,有新的发展。《黄帝内经》云:"心伤则神去,神去则死矣。""得神者昌,失神者亡。""故能形与神具,而尽终天年。"这部医典在坚持形神统一的前提下,十分强调神的意义。《淮南子》云:"以神为主者,形从而利;以形为制者,神从而害。""故神制则形从,形胜则神穷。"这部著作在形神关系问

题上,明显地持神主宰形、"神贵于形"的观点。

魏晋南北朝时期,哲学界围绕着"形谢则神灭"还是"形灭神不灭"的问题,展开了激烈的争论。佛教徒慧远持"形尽神不灭"观点,他在《沙门不敬王者论》中说:"火之传于薪,犹神之传于形;火之传异薪,犹神之传异形。""夫神者何耶?精极而为灵者也。"在他看来,精神是独立的实体,并不随形体的消灭而消灭。范缜则坚持"神灭"论。他在《神灭论》中说:"神即形也,形即神也。是以形存则神存,形谢则神灭。"范缜站在唯物主义的形神一元论立场上,坚持"形谢则神灭"的思想,在意识形态领域引起强烈反响。

佛教于两汉之际传入中土,经魏晋而至隋唐,发展异常迅速。一般地说,佛教经籍并不直接谈形神问题,但亦有例外,如《法句经》云:"精神居形内,犹雀藏瓶中,瓶破则雀去矣。"以瓶喻肉体(形),以雀喻灵魂(神),灵魂(神)可以脱离肉体(形),犹如瓶破雀可远飞而去。另外,中国化佛教华严宗和禅宗坚持"心"作为万法本源始终不坏的观点。佛教上述思想倾向,同中国本土形神关系问题上那种重神的思想传统,实际上是"声气相投"的。

古代哲学中的形神概念,包括以下几个层次的含义:其一,形指宇宙天地间一切有形之物,神指万物之本根、宇宙之造化功能,如《荀子·天论》云:"不见其事而见其功,夫是之谓神。"《淮南子·原道训》云:"神托于秋毫之末,而大宇宙之总。"其二,形指生物机体,神指生物的生命活动与生理机制,如《淮南子·原道训》云:"夫形者生之舍也,气者生之充也,神者生之制也。"其三,形指人的身体,神指人的精神意识,如葛洪《抱朴子·至理》云:"形劳则神散,气竭则命终。"嵇康《养生论》云:"形恃神而立,神须形

以存"，"精神之于形骸，犹国之有君也"。由于道家在中国哲学史上的影响至大，因此，那种在形神统一的基础上强调神主宰地位的观点，始终居于支配位置。古代哲学中形神论的这一特点，对中国古典美学影响极大。

魏晋南北朝时期，伴随人的觉醒和文的自觉，美学家开始自觉地将哲学领域中的形神论引入审美和艺术领域，其标志则是晋顾恺之在人物画领域提出传神论。据《世说新语·巧艺》载："顾长康(恺之)画人，或数年不点目精。人问其故。顾曰：四体妍媸，本无关妙处，传神写照正在阿堵中。"这条史料包含着以下两点值得重视的内容：其一，肯定人物画创作中"传神"的重要性；其二，强调眼睛的描绘对于表现人物的精神风貌、气质个性，亦即所谓"神"，具有特殊意义。

顾恺之之后，中国古典美学中有关形神关系的讨论，历经千年而不衰。受哲学发展的影响，美学中"传神"概念的内涵不断丰富。全面地予以考察，至少包含下述三层意思：其一，表现或传达人物的精神风貌、气质个性，如前引顾恺之语"传神写照，正在阿堵中"。其二，表现或传达出动植物界的生机活力，如，宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》云："边鸾雀写生，赵昌花传神。"清查礼《画梅题跋》云："前人云'疏影暗香，为梅写真；雪后水边，为梅传神。'二者俱难作意。"其三，表现或传达宇宙造化的奇妙功能、山水神明的微妙变化，如，明恽向论画山水云："故画至于文人而后能变，如变山而或如笑，或如滴，或如妆，或如睡，而山则一也，……其中妙处不能尽言，总谓之传神。"[①] 清王学浩《跋画》云："湖光山色，奕奕怡人，是能为山水传神，不仅笔墨

① 见清陈撰《玉几山房画外录》。

之精妙也。"

中国古典美学中的形神论，是由人物画领域开其端，尔后扩大到山水画和花鸟画领域的，此其一；其二，又是由绘画美学领域肇其始，尔后扩大到书、诗、文、小说和戏曲诸门类艺术美学领域的。下面即就绘画美学领域和诗文、小说美学领域两个方面，对形神论的一般情况，作一简要介绍。

1.绘画美学领域中的形神论

绘画美学中的形神论，细分之，大体有三种观点。

(1)**重传神，而不否弃形似**。前述东晋顾恺之即如此。他一方面提出"四体妍媸本无关妙处，传神写照正在阿堵中"，强调"传神"的重要性，另一方面又提出"其于诸像……有一毫小失，则神气与之俱变"[①]，指出人物画形似与"传神"的内在联系，形有失，必将影响人物"神气"的表达。顾的观点，得到不少人的赞同。清杨晋《跋画》云："写生家神韵为上，形似次之。然失其形，则亦不必问其神韵矣。"所持见解与顾恺之一脉相承。

在持这一见解的美学家看来，"传神"是人物画的目的所在，但为达此目的，必须借助于"形"的正确处理，亦即舍弃或淡化某些非本质部分，突出或加强那些最能表现审美对象个性的细节，如人物的面部表情，尤其是作为"心灵之窗口"的眼睛的神态。顾恺之"画人或数年不点目精"、"画裴叔则颊上益三毛"的史实，形象地表现了这部分人所持美学观的基本特征。

(2)**重传神(气韵)，不求形似**。这一绘画美学观的代表人物

---

① 《魏晋胜流画赞》。

可推宋苏轼。他在《书鄢陵王主簿所画折枝》一诗中说："论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。"其实，苏轼之前，在有些论者笔下，这一审美取向已经有所表露。例如，齐谢赫《古画品录》将"气韵生动"置于"六法"之首。在具体论述中，他又认为"虽不该备形似"而仍可"颇得壮气"、"虽略于形色"而仍可"颇得神气"；相反，如果"纤细过度"，则"翻更失真"。又如，唐张彦远《历代名画记》云："古之画，或遗其形似而尚其骨气，以形似之外求其画"，"以气韵求其画，则形似在其间矣"。

北宋之后，附和以至进一步发挥苏轼观点者，大有人在。例如，元汤垕《画鉴》云："今之看画多取形似，不知古人以形似为末。即如李伯时画人物，吴道子后一人而已，犹不免于形似之失。盖其妙处在笔法、气韵、神采，形似末也。"再如，元倪云林《答张藻仲书》云："仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。"

在持这一见解的美学家看来，艺术家在绘画创作中，必须对"形"作出不同于模拟或写实的特殊处理（包括"变形"在内），以突出艺术家真切感受到的审美对象神态个性特征。这一重传神而不求形似的美学观，实开文人写意画之先声。元汤垕说："画梅谓之写梅，画竹谓之写竹，画兰谓之写兰，何哉？盖花之至清者，画之当以意写，不在形似耳。"后来，这一美学观又进一步发展为"写心"论，明确主张人物画最根本的是表现审美对象的内心世界。南宋陈郁《藏一话腴》云："写照非画物比，盖写形不难，写心惟难，……盖写其形必传其神，传其神必写其心。否则君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别，形虽似何益？故曰写心惟难。"陈郁这一观点，时至今日，仍未丧失其理论上的参考价值。

(3)**神似与形似并重**。最早表达这一观点的，似是五代宋初

的欧阳炯。他说："六法之内，惟形似、气韵二者为先。有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。"[1] 欧阳炯把气韵与形似看作统一体的两个方面，只有形神兼备，绘画作品才能达到文质彬彬、华实相副的境界。欧阳氏之后，强调这一观点者，时有所见。例如，明王世贞《艺苑卮言》云："人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓于其中乃为合作。若形似无生气，神彩至脱格，皆病也。"再如，清松年《颐园论画》云，绘画创作"下笔神来，其形酷肖"，"总以形全神足为定本"。又如，清邹一桂《小山画谱》云："譬如画人耳目口鼻须眉，一一俱肖，则神气自出，未有形缺而神全者也。"

在持这一见解的美学家看来，艺术家在绘画创作中，应以写实的态度再现和表现审美对象的外在形态和内在生命，力求做到形真而圆与神和而全，使形神二者在画面上完满地实现统一。

主张绘画神似与形似并重者，对苏轼等人"不求形似"的观点自然持异议了。宋晁说之（以道）与苏轼友情甚笃，但观点不求苟同，他在《和苏翰林题李甲画雁》诗中云："画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。"意思就是说，画传象外之神，须不改变物象的面目；诗言题外之意，应不游离画面的内容。换言之，绘画作品中，形似与神似二者同样重要。金王若虚赞同晁说之的观点，他在《滹南诗话》中说："夫所贵于画者，为其似耳。画而不似，则如勿画。命题而赋诗，不必此诗，果为何语？然则坡之论非欤？曰：论妙于形似之外，而非遗其形似；不窘于题，而要不失于其题，如是而已耳。"

后来，明董其昌试图对苏轼和晁说之两家观点予以折中。

---

[1] 《益州名画录·蜀八卦殿壁画奇异记》。

他在《画禅室随笔》中说:"东坡有诗曰:'论画以形似,见与儿童邻;作诗必此诗,定知非诗人。'余曰:此元画也。晁以道(说之)诗云:'画写物外形,要物形不改;诗传画外意,贵有画中态。'余曰:此宋画也。"董其昌这一折中论,表面看似能自圆其说:宋画形神兼备,晁说"言之"可称"成理";元画崇尚写意,苏论"持之"可谓"有故"。然而苏轼发表高论时,"元画"尚未投胎出世,岂能预言"元画"崇尚写意的美学特征呢?其实,苏、晁绘画美学观的差异,客观上反映了中国古典美学形神统一论中,侧重于形似与侧重于神似的理论分歧,这种理论分歧可能永远存在下去。道理很简单:从艺术实践效果看,从重形似出发,而求得绘画作品的形神统一,与从重神似出发,而求得绘画作品的形神统一,这两类绘画作品均不失为美的艺术,均有自己的"消费市场"和读者群。

纵览中国绘画美学史,将"形似"置于第一位的观点虽然并非绝无市场(邓椿《画继》即载有宋画院"一时所尚专在形似"的史实),但总的说来,由于受中国古代哲学的影响,重传神之论,自魏晋六朝至明清,一直是中国绘画美学的主流。

2.诗文美学领域中的形神论

如上所述,绘画美学领域魏晋六朝时期即已肯定传神的重要地位,相比之下,此时的诗文美学领域尚是另一番景象。

西晋陆机《文赋》云:"体有万殊,物无一量,纷纭挥霍,形难为状","虽离方而遁员,期穷形而尽相"。所谓"形难为状"、"期穷形而尽相",说白了,即以"形似"为自己的美学追求。梁锺嵘《诗品》云:晋黄门郎张协"巧构形似之言",宋临川太守谢灵运

"故尚巧似",宋参军鲍照"善制形状写物之词"、"贵尚巧似"。所谓"巧构形似"、"贵尚形似",一语道出了晋宋诗坛以"形似"为贵的审美取向。梁沈约在《宋书·谢灵运传论》中说:"自汉至魏,四百余年,辞人才子,文体三变:相如巧为形似之言,班固长于情理之说,子建、仲宣以气质为体。并标能擅美,独映当时。""形似之言"作为诗(赋)文领域"文体三变"之一,同另二变"并标能擅美,独映当时",可见汉魏时期的美学界,对"形似"的诗(赋)文评价之高了。梁刘勰在《文心雕龙·物色篇》中说:"自近代以来,文贵形似,……故巧言切状,如印之印泥,不加雕削,而曲写毫芥。"刘勰笔下的"近代"实为晋宋,此时仍是"文贵形似",可见在形神关系问题上审美风尚依然故我。

由上述材料可以看出,魏晋南北朝时期诗文美学领域中,尚形似的倾向,一直占据主导地位。其实,这种局面一直延续到隋唐时期。例如,唐李峤《评诗格》论"诗有十体",其中即有"形似"体。唐日僧遍照金刚《文镜秘府论》论诗文"十体",其中亦有"形似"体:"形似体者,谓貌其形而得其似,可以妙求,难以粗测者是。诗曰:'风花无定影,露竹有余清。'又云:'映浦树疑浮,入云峰似火。'此即形似之体也。"

在诗文美学领域,较早出来反对"文贵形似"者,应推晚唐司空图。他在《诗品》中说:"超以象外,得其环中","离形得似,庶几斯人"。后来,宋苏轼高度评价司空图诗论的美学价值,极力主张将不"贵形似"的思想由绘画美学领域推广到诗文美学领域中去。他在《书摩诘蓝田烟雨图》中说:"味摩诘之诗,诗中有画;观摩诘之画,画中有诗。"又在《书鄢陵王主簿所画折枝二首》诗中说:"论画以形似,见与儿童邻;赋诗必此诗,定非知诗人。诗画本一律,天工与清新。"在这里,苏轼明确表示"诗画本一律",

不论是画，还是诗，均不宜以“形似”作为美学追求的根本目标。

司空图、苏轼之后，诗文美学领域由于受“尚情”、“尚意”、“尚虚”这些中国古典美学基本倾向的强烈影响，往日喧闹一时的崇尚形似之论，渐趋于沉寂。与此同时，强调形神统一而偏重于神、强调情景统一而偏重于情、强调虚实统一而偏重于虚、孜孜追求诗文“意境”的观点，日占上风，至明清，几乎成为该领域审美取向之所在。

明清时期，形神论进入小说美学领域。明叶昼将“传神”与否作为判断小说艺术成就高低的基本标准。他在评论《水浒传》绝妙的人物刻划时说：“描写鲁智深，千古若活，真是传神写照妙手！”“第画王婆易，画武大难；画武大易，画郓哥难。今试着眼看郓哥处，有一语不传神写照乎！”[1] 叶昼称赞《水浒传》描写人物“千古若活”，已达到“传神”艺术高度，是因为这部名著在人物刻划上，“化工肖物，摩写宋江、阎婆惜并阎婆处，不惟能画眼前，且画心上；不惟能画心上，且并画意外”。在这里，“眼前”指人物外在形态、举止和动作；“心上”和“意外”指人物内在心理活动深浅不同的两个层次。换言之，《水浒传》在描写人物方面，不但刻划人物外部形态维妙维肖，而且在揭示人物内在心理活动方面，也能曲尽其妙，真正将人物“写活”了。

一般地说，中国古典小说在展现宏大的历史画面时，面对状景（包括社会环境与自然环境）与写人的矛盾，一无例外地以写人为主；在描写人物性格时，面对绘形与传神的矛盾，总是以传神为重。西方（包括俄国）古典小说中那种大段大段的环境描

---

① 有关引文均见明容与堂刊一百回本“评点”《水浒传》。有关该“评点”的作者，学术界向有争议，此定为叶昼，乃依时下的流行说法。

写、那种细大不捐的人物形貌描述，在中国古典小说中，极难见到。这绝不是说，中国古典小说就不描写环境(包括自然景物)，中国古典小说也描写环境，但总是将它作为人物性格发展的一个必不可少的有机组成部分展现在读者面前，而且以“点到”为限，绝无游离人物性格发展的“多余的话”；这也绝不是说，中国古典小说就不描写人物形貌，中国古典小说也描写人物形貌，但这是为了更好地表现人物性格特征，而且大都坚持“省俭”的原则，少有为描写而描写的文字卖弄。上述中国古典小说基本特征的形成和发展，无疑地是受中国古代哲学和古典美学中天人论、虚实论和形神论影响的产物。而明叶昼在评点《水浒传》时，对这部名著人物描写中“传神”手法的赞扬和肯定，从一个侧面反映了中国美学家在形神关系上那种崇尚传神的审美取向。

(六) 虚实论

虚实论是中国古典美学的重要论说，认为天地万物以及一切艺术和审美活动都是虚与实的统一。艺术创作和审美活动唯有实现虚与实的统一，才能达到完满的境界。

中国古典美学的虚实论，来源于中国古代哲学中的虚实说，或者说，主要来源于置立在元气论基石之上的道家老庄的道论和《易传》的阴阳说。

《老子》云：“道可道，非常道；名可名，非常名。无名，天地之始；有名，万物之母。故常无，欲以观其妙；常有，欲以观其徼。”意思是说，道既具“无”(虚)的属性，又具“有”(实)的属性。所谓“无”(虚)，指“无名”、“无极”、“无状之状，无物之象”，亦即无规定、无差别、无极限；所谓“有”(实)，指“道之为物，惟恍惟惚。惚

兮恍兮，其中有象；恍兮惚兮，其中有物；窈兮冥兮，其中有精”，亦即包含了“象”、“物”和“精”（元气），有规定、有差别、有极限。道即是“有”（实）与“无”（虚）这两种属性的矛盾统一。《老子》又云：“天下万物生于‘有’，‘有’生于‘无’。”这就是说，道虽是“有”（实）与“无”（虚）的统一，但“无”（虚）居于矛盾的主导方面，“有”（实）是以“无”（虚）为基础的，而天下万物均由道所生成。

道作为宇宙万物的本根和规律，决定了作为本根之枝末的天地万物同样也是“无”（虚）与“有”（实）的统一。《老子》云：“天地之间，其犹橐籥乎，虚而不屈，动而愈出。”意思是说，天地之间如同一架风箱，在浩莽的虚空中充满了元气，正是这元气的运化和流动，造成了宇宙间万物的生成和发展。《老子》又云：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埏埴以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”这就是说，不论是车轮、陶器，还是房舍窗牖，无一不是“无”（虚）与“有”（实）的统一。它们能给人以日月之利，归根结底，“无”（虚）起了决定性作用。

庄子继承和发展了老子的道论哲学。《庄子》云：“夫道，渊乎其居也，漻乎其清也……视乎冥冥，听乎无声。冥冥之中，独见晓焉；无声之中，独闻和焉。”这就是说，道不可为感官所及，但并非绝对空无。虽“视乎冥冥”，但冥冥之中“独见晓焉”；虽“听乎无声”，但无声之中“独闻和焉”。道乃是“无”（虚）与“有”（实）的统一。《庄子》又云：“通天下一气耳。”元气是天下万物生机活力之始基所在。

《易传》说：“一阴一阳之为道。”又说：易之“为道也屡迁，变动不居，周流六虚。”在《易传》这里，虚实是阴（气）阳（气）的具体表现之一。道是阴（气）阳（气）的对立统一，同时也是虚实的对

立统一。宇宙天地之间，正是这道“一阴一阳”、一虚一实的运动变化，造成了万物的生化和流转。

在上述各家哲学思想的影响下，中国古典美学发展至魏晋南北朝时期，虚实论渐趋形成，其标志是陆机《文赋》的问世。中国古典美学中的虚实论认为，与“实”相对的“虚”，并非空无，而是有流动散聚的元气弥漫其间。这里有必要插上一句：说古代西方艺术是一种不同于中国“线的艺术”的“团块的造型”，并非言其不讲虚实。关键的问题是，西方古代艺术中的虚实关系，乃实体与空间的关系（建筑）、团块与空隙的关系（雕塑），其“空间”和“空隙”为真空，为空无。西方古典美学的哲学基础不是元气论，而是原子论（其本意为“不可再分割的物质微粒”）。东（中国）西方古典美学的分界正在于此。

中国古典美学中的虚实论，主要包含以下三方面内容。

1. 艺术创作活动中的虚实转化问题

虚实转化问题，包括两个方面：一是化实为虚，二是化虚为实。

（1）“以实为虚，化景物为情思”。 从艺术与现实生活的关系上讲，艺术创作就是把现实生活转化为艺术。现实生活是一切艺术的唯一源泉，从这个意义上讲，艺术都是写“实”的。既然艺术都是写“实”的，那末中国美学家何以提出“化实为虚”的问题呢？这是因为，中国美学家认为，艺术并非机械地复制现实生活，艺术表现了艺术家对现实生活的体验和感受。所以，艺术创作的进行，有赖于创作主体诸种心理因素的积极介入。清方士庶在《天慵庵随笔》中说：“山川草木，造化自然，此实境也。画家

因心造境，以手运心，此虚境也。”方士庶称画家在“山川草木，造化自然”的“实境”陶冶之下“因心造境”为“虚境”，正是强调了艺术创作中艺术家必须把主观情思灌注到艺术形象中去的思想。

宋范晞文在《对床夜语》中说：“不以虚为虚，而以实为虚，化景物为情思。”在艺术创作中，向壁虚造，“以虚为虚”，创作出来的作品必然苍白无力、必定没有艺术生命力。只有将艺术家对现实生活的体验感受表现出来，只有在映入眼帘的自然景象中融汇进艺术家的情思理想，达到情景交融，才能创作出美的有生命力的艺术。

沈祥龙在《论词随笔》中说：“咏物之作，在借物以寓性情。凡身世之感，君国之忧，隐然蕴于其内，斯寄托遥深，非沾沾焉咏一物矣。”在艺术创作中，“沾沾焉咏一物”，就是以实为实，景物即景物，作品只是物的排列和堆积，这同样没有艺术生命力。只有化实为虚，“借物以寓性情”，达到心物交融一体，作品才能产生强烈的艺术感染力。

(2)**“虚而为实，是在笔墨有无间”**。就整个创作过程言，“化景物为情思”并不是创作过程的完成。只有将创作主体对现实生活的体验感受外化为艺术作品；将“化景物为情思”的“情思”，借助于笔墨线条（或语言文字）转化为艺术形象，才能产生审美效果。这后一个转化（外化），也就是“化虚为实”问题。

晋陆机《文赋》云：“课虚无以责有，叩寂寞而求音。”讲的即是艺术创作中化虚为实的重要性。

清方士庶《天慵庵随笔》说：“虚而为实，是在笔墨有无间，……曲尽蹈虚揖影之妙，”这就是说，艺术家只有在“实而为虚”的基础上，进一步处理好“虚而为实”这一关系，做到“曲尽蹈虚揖影之妙”，才算完成创作任务。

清郑板桥《题画》云："江馆清秋，晨起看竹，……其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。"在这里，"眼中之竹"是展现于眼际的客观存在，是"实"；"胸中之竹"是创作主体对"眼中之竹"的体验和感受，是"虚"；"手中之竹"是创作主体的"胸中之竹"借助于笔墨线条的物化，是"化虚为实"的艺术形象。从"眼中之竹"转化为"胸中之竹"，又由"胸中之竹"转化为"手中之竹"，也就是"化实为虚"、"化虚为实"的艺术创作全过程。

2.艺术创作活动中的虚实相生问题

受道家哲学的影响，中国古典美学认为，道是虚（无）与实（有）的统一，作为道"本根"之"枝末"的天地万物也是虚（无）与实（有）的统一。清石涛《画语录》云："山川万物之具体，……有虚有实，……此生活之大端也。"清布颜图《画学心法问答》云："大凡天下之物，各有隐显。显者阳也，隐者阴也。显者外象也，隐者内象也。一阴一阳之谓道也。"

正因为道是虚与实的统一，天地万物也是虚与实的统一，所以表现天地万物生机活力的艺术也应是虚与实的统一。用清丁皋《写真秘诀》的话说："凡天下之事事物物，总不外乎阴阳……，惟其有阴有阳，故笔有虚有实。"

但是，要使艺术实现虚与实的统一，殊非易事。清布颜图说："笔墨能绘有形，不能绘无形；能绘其实，不能绘其虚。"清笪重光也有"空本难图"、"神无可绘"的感慨。那么，如何解决这一矛盾呢？中国美学家经过探索，找到下述两条途径：

（1）**以实带虚**。清笪重光《画筌》的论述具有代表性。他说：

“空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。”意思就是说，虚（空、神）与实是矛盾的对立统一。要表现虚（空、神）之妙，不妨从实处下手。将实景、真景处理好了，那么空景和神境（虚）也就表现出来了。这就是“虚实相生”的画理所在。

清邹一桂《小山画谱》表达了类似观点。他说：“虚而不可以形求也，不知实者逼肖而虚者自出。”

中国画家正是运用这种“以实带虚”的方法来表现天地万物的生机活力的。据说，宋代画院出有画题“踏花归去马蹄香”。“香”显然不可画，有高手画几只蝴蝶飞舞在奔马的蹄子周围，将花“香”委婉含蓄地表现在画面上，堪称一绝。这正是画坛“以实带虚”的绝妙例子。

(2)以虚明实。清范玑《过云庐画论》的论述具有代表性。他说：“画有虚实处，虚处明，实处无不明矣，……必虚处明，实处始明。”这就是说，“虚”与“实”是矛盾的对立统一，一旦“虚”处理好了，那么“实”自然有了着落，整幅画的画面也就生机盎然，奇趣乃出了。

所以清汤贻汾《画鉴析览》云：“人但知有画处是画，不知无画处皆画，画之空处全局所关，即虚实相生法。”清蒋和《学画杂论》云：“大抵实处之妙皆因虚处而生，故十分之三天地位置得宜，十分之七云烟锁断，……树石布置须疏密相间、虚实相生，乃得画理。”清恽正叔《南田论画》甚至说：“气韵自然，虚实相生，此董（董源）巨（巨然）神髓也。”认为中国山水画大家董源、巨然两人成功的奥秘即在“虚实相生”法的巧妙运用。

总之，在中国美学家看来，臻于至境的艺术，是那些能够表现“道”的生机活力、能够做到“书之气必达乎道，同混元

之理"[1]、"书画与造化同根，阴阳同候"[2]的艺术，所以中国书画家十分强调"虚"，十分强调画面元气淋漓、灵气往来。明孔衍栻《画诀》说："山水树石，实笔也；云烟，虚笔也。以虚运实，实处亦虚，通幅皆有灵气。"清秦祖永《桐阴画诀》云："章法布置，总要灵气往来，不可窒塞。"孔、秦两位这一强调画面有"灵气"的观点，大体反映了中国古典美学讲究虚实论的主旨所在了。

3.审美和艺术活动中的主体心态虚静问题

在中国，体悟道的奥妙，把握天地万物的运动规律，是许多哲人毕生追求的目标。而要实现这个目标，心灵虚静，又是问题的关键所在。道家老子说："涤除玄览，能无疵乎"、"致虚极，守静笃，万物并作，吾以观复。"意思就是说，只有排除各种干扰，清除各种杂念，使心灵处于虚静状态，才能体悟道的奥妙，把握到万物运动的规律。道家庄子提出"心斋"、"坐忘"说，则又进一步发展了老子的虚静思想。除道家老子和庄子之外，儒家荀子的"虚壹而静"说，法家韩非的"虚则知实之情，静则知动之正"说，表达了与老庄大体相类的观点。

正是受上述虚静哲学观的影响，中国古典美学很早就强调审美主体心态虚静的重要性。晋陆机《文赋》云："伫中区以玄览。"南朝宋宗炳《画山水序》云："澄怀味象。"梁刘勰《文心雕龙》云："陶钧文思，贵在虚静。"唐虞世南《笔髓论》云："虚心纳物，守

---

① 六朝佚名《记白云先生书诀》。

② 清龚贤语。

节藏锋。"唐刘禹锡《秋日过鸿举法师寺院便送归江陵引》云："虚而万境入。"唐司空图《诗品》云："空潭泻春，古镜照神。"宋苏轼《送参廖师》云："静故了群动，空故纳万镜。"明李日华《论画》云："点墨落纸，大非细事。必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色与天地生生之气自然凑泊，笔下幻出奇诡。"清王昱《东庄论画》云："未动笔前，须兴高意远；已动笔后，要气静神凝"，"胸中空空洞洞，无一点尘埃，丘壑从性灵发出。"上述诸家的具体观点虽不尽相同，但基本精神却有惊人的一致性，那就是：在审美和艺术活动中，主体心态惟有虚静，才能"虚而万境入"、"空故纳万境"；才能使个体审美心理与道相契合——，真正感受到天地万物的生机活力，体悟到大千世界之美；才能接受、容纳和加工外部世界的真景实物，创作出美的艺术来。

（七）气韵生动论

"气韵"是中国古典美学中颇具民族特色的范畴，指的是审美对象的内在生命力显现出来的具有韵律美的形态。"气韵生动"是中国绘画美学的核心命题。古典美学中的"气韵"概念，孕育于哲学中重视"气"和音乐中讲究"韵"的汉代，萌生于艺术和审美领域强调"气"和"韵"作用的魏晋，成熟于各门类艺术推崇生动表现事物"气韵"之美的南北朝时期。

1.气韵概念的孕育和产生

气韵概念孕育于哲学中重视"气"和音乐中讲究"韵"的汉代。汉代思想家在先秦气论的基础上进一步发展了元气自然论

哲学。《淮南子》认为："阴阳者承天地之和，形万殊之体，含气化物，以成将(形)类。"肯定万物由阴阳二气化生。《白虎通义》提出："天地者，元气之所生，万物之祖也。"肯定元气是天地万物的本体。王充《论衡》认为："天地合气，万物自生"、"天地合气，人偶自生"、"人未生，在元气之中；既死，复归元气。元气荒忽，人气在其中。"肯定元气是万物的始基和生命的本源。上述几位汉代思想家笔下的"元气"虽然尚属哲学范畴，但对"气韵"这一美学范畴的产生，有重大影响。

先秦无"韵"字。韵字最早出现于汉代，例如：西汉《京房传》云："天子常以冬、夏至御前殿，合八能之士，陈八音，听乐韵，度晷影，候钟律，权土灰，校阴阳。冬至阳气应，则韵清影长，……夏至阴气应，则韵浊影短。"[①] 东汉蔡邕《琴赋》云："清声发兮五音举，韵宫商兮动徵羽，……于是繁弦既抑，雅韵复扬。"[②] 以上两条史料表明，"韵"字的出现，与汉代重现音乐韵律的艺术活动直接相关。

魏晋时期，哲学中的元气论逐渐向美学中的元气论发展。元气范畴进入美学领域的标志是《典论·论文》这一美学论文的出现。曹丕在《典论·论文》中提出："文以气为主，气之清浊有体，不可力强而致。"这里的"气"，指文学艺术家的气质和个性、指文学艺术家的气质和个性内化于艺术作品中所形成的艺术生命力和艺术感染力。与此同时，"韵"作为美学范畴已广泛出现于这一时期的艺术和审美领域内。例如：曹植《白鹤赋》云："聆

---

① 《全汉文》卷44。
② 《全后汉文》卷69。

雅琴之清韵，记六翮之末流。”[1] 嵇康《琴赋》云：“曲引向阑，众音将歇，改韵易调，奇弄乃发。”[2] 陆机《文赋》云：“或托音于短韵，对穷迹而孤兴。”葛洪《抱朴子·博喻》云：“丝竹金石，五声诡韵，而快耳不异。”《抱朴子·刺骄》云：“若夫伟人巨器，量逸韵远。”孙绰《颍州府君碑》云：“矫矫秀姿，卓卓英韵，他人之高，及肩而已。”支遁《维摩诘赞》云：“玄韵乘十哲，颉颃傲四英。”以上材料表明，魏晋时期，“韵”作为审美范畴，已经不仅仅运用于音乐领域（如“诡韵”），而且还运用于人物品藻领域（如“英韵”、“玄韵”）。而“韵”作为审美范畴由音乐领域进入人物品藻领域，又直接与这一时期的人物品藻中崇尚人物言谈话语的韵律美相关。《世说新语·文学篇》刘孝标注引邓粲《晋记》曰：“遐（裴遐）以辩论为业，善叙名理，辞气清畅，泠然若琴瑟，闻其言者，知与不知，无不叹服。”即是明证。

值得注意的是，在魏晋时期的人物品藻中，已经出现以“气”和“韵”通贯一体来品评人物的审美现象。例如：东晋庾亮《翟徵君赞》云：“晋徵士南阳翟君，禀逸韵于天陶，含冲气于特秀。”[3] 在南北朝初期，同样也可以见到这类审美现象。例如：刘宋张畅《若耶山敬法师诔》赞美这位高僧说：“若乃冲独之韵，少岁已高；绝岑之气，早志能远。”[4] 上述这种以“气”和“韵”通贯一体品藻人物的审美现象，显然开六朝气韵论之先声。

中国古典美学中的气韵范畴，成熟于南北朝时期。该范畴开始似出现于人物品藻领域。例如：北魏神龟二年（519 年）《高

① 《全三国文》卷 14。
② 《全三国文》卷 47。
③ 《全晋文》卷 37。
④ 《全宋文》卷 49。

道悦墓志》云："气韵迢遰，与白云同翻。"北魏正光三年(522)年《郑道忠墓志铭》云："君气韵恬和，姿望温雅。"北魏建义元年(528)年《元悄墓志》云："君风神清举，气韵高畅。"梁慧皎《高僧传·义解论》云：支遁等高僧"并气韵高华"。在这里，"气韵"指的是人物的风神韵度、指的是人物生命活动所呈现出来的"和"那样一种韵律美。尔后，气韵范畴又由人物品藻领域走向诸门类艺术领域。例如：梁萧子显《南齐书·列传第三十三》云："文章者，盖情性之风标，神明之律吕也。蕴思含毫，游心内运，放言落纸，气韵天成。"北齐魏收《魏书·列传第七十三》云："夫文之为用，其来日之，……逮高祖驭天，锐情文学，盖以颉颃汉彻，掩踔曹丕，气韵高艳，才藻独构，衣冠仰之，咸慕新风。"以上列举的文章"气韵天成"与文学"气韵高艳"中，"气韵"概念均意指熔铸在艺术手段中的事物生命力的律动。而齐谢赫"气韵生动"论的提出，直接与南北朝时期"气韵"范畴广泛运用于艺术和审美领域的背景相关。

2.谢赫"气韵生动"命题在美学史上的价值

"气韵生动"，是齐谢赫《古画品录》所提绘画"六法"中的第一条，是这位绘画美学家针对当时盛行的人物画所提出的重要命题。他本人虽未对该命题的内涵作进一步申述，但通过他对陆探微、张墨和荀勗等位列"第一品"的大画家所作的评论中，仍可了解该命题内涵的大要。

谢赫对位列"第一品"的大画家陆探微的评论是："穷理尽性，事绝言象。包前孕后，古今独立。"意即陆探微能透过表面的、非本质的东西，把握人物之"理"与"性"、巧妙地将对象的精

神生命展现在画面上。所以陆探微的画，超绝前贤，堪称古今独步。谢赫对位居第一品的另两位大画张墨和荀勖的评论是："风范气候（韵），极妙参神，但取精灵，遗其骨法。若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴，可谓微妙也。"意思就是说，张、荀两位画家的人物画创作达到了"妙"、"神"的境界。在绘画创作中，如若孤立地刻画对象（"拘以体物"），那就绝对不可能体现"精粹"之"道"（气），画家只有"取之象外"、突破有限的视觉形象，全力沟通对象与宇宙本体之"道"（气）的内在联系，使画面达到有限与无限的统一，才可能产生"气韵生动"的艺术形象。

由此可知，谢赫所提出的"气韵生动"命题的内涵是：在人物画创作中，最妙（美）者，应使人物的内在生命和精神（气），借笔墨线条的有韵律变化（韵），生动地表现在画面上。换言之，应使空间（画面）能表现出时间（生命）的属性。

谢赫提出的"气韵生动"命题与顾恺之提出的"传神"命题无疑存在着相通之处，因为按照中国传统的元气论哲学，人的"神"是由"气"构成的，"传神"命题所说即是将人物的精神（气）传达出来的意思，并且该命题与"气韵生动"命题一样，也包含着"形而上"的追求。但是"气韵生动"命题相比于"传神"命题，毕竟包含着更为丰富的内涵。"韵"，既包含了对审美对象（人）言谈话语音韵之美的把握，又包含了画家笔下的线条应具音韵之美的基本要求。有的研究者在"气韵生动"命题与"传神"命题之间划等号，显然忽视了中国绘画美学在谢赫手中的巨大进步。

谢赫将"气韵生动"作为中国画创作的总原则，置于绘画"六法"之首，反映了中国美学那种鄙弃对对象的孤立表现、力图使对象与生生不息的天地自然之道有机地联系起来、让画面整个地表现宇宙生命的美学追求。就这个意义讲，谢赫的"气韵生

动"命题相当深刻地反映了中国古典美学的基本特色。

3.谢赫之后,气韵概念的运用和发展

谢赫之后,气韵概念在审美和艺术领域中的影响不断扩大,其内涵亦有所丰富。

(1)**魏晋南北朝之后,气韵之有无,成为衡量艺术品成功与否的尺度与准绳。**例如:在诗歌领域,宋张表臣《珊瑚钩诗话》云:"诗以意为主,……以气韵清高深眇者绝,以格力雅健雄豪者胜。"宋敖陶孙《臞翁诗评》云:"魏武帝如幽燕老将,气韵沉雄;曹子建如三河少年,风流自赏。"明陆时雍《诗镜总论》云:"贾岛衲气,终身不除,语虽佳,其气韵自枯寂耳。"清方东树《昭昧詹言》云:"读古人诗,须观其气韵。"在文章领域,宋陈善《扪虱新话》云:"文章以气韵为主,气韵不足,虽有词藻,要非佳作也。"在绘画领域,陈姚最《续画品》评论谢赫作品云:"至于气韵精灵,未穷生动之致。"唐李嗣真《续画品录》评论郑法士作品云:"气韵标举,风格遒俊。"宋苏轼《题颜鲁公书画赞》云:"颜鲁公平生写碑唯《东方朔画赞》为清雄,字间栉比而不失清远。其后见逸少本,乃知鲁公字字临此书,虽大小相悬,而气韵良是。"

(2)**谢赫之后,绘画美学家对气韵范畴的阐述和发挥。**谢赫的气韵生动论原是就人物画而言的。具有这一审美特征的人物画,其创作过程一般是:在审美主客体之"气"交融合一的基础上,审美主体(画家)藉借有韵律变化的笔墨线条将审美客体生动地表现在画面上。换言之,这种人物画的创作成功,以至最后成为人们的观赏对象,至少涉及以下诸方面内容:第一,审美客

体生机盎然或生气勃勃；第二，审美主体（画家）生活情趣高雅、思想境界开阔；第三，审美主体（画家）有娴熟的笔墨技巧。应该说，上述诸方面内容是"气韵生动"命题的题中应有之义，只是谢赫的时代，美学家们尚未予以进一步开掘而已。

谢赫之后，随着绘画艺术的进一步发展，美学家对"气韵生动"命题的探讨亦日趋深入，而有关论述大多是就"气韵生动"作品创作过程的某个环节或某个方面而发。举例言之：

其一，"气韵生动"指画面艺术形象呈现出来的旺盛生机、勃勃生气或淋漓元气。如：宋《宣和画谱》云："善画虎，不惟得其形，而气韵俱妙。盖气全而失形似，则虽有生意，而往往有反类狗之状；形似备而乏气韵，则虽曰近是，奄奄特为九泉下物耳。"元杨维祯《图绘宝鉴序》云："故论画之高下者有传形、有传神。传神者，气韵生动是也。如画猫者张壁而绝鼠，大士者渡海而灭风，翊圣真武者叩之而响应，写真人者即能得其精神。若此者，岂非气韵生动、机夺造化者乎？"清邹一桂《小山画谱》云："愚谓即以六法言，亦当以经营位置为第一，用笔次之，傅彩又次之，传模应不在画内。而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何着手？以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也。"

其二，"气韵生动"指绘画创作中审美客体（天地万物）的生机活力。如：清唐岱《绘事发微》云："画山水贵乎气韵，气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。"清沈宗骞《芥舟学画编》云："天下之物，本气之所积而成。即如山水自重冈复岭以至一木一石，无不有生气贯乎其间，是以繁而不乱，少而不枯，合之则统相联属，分之又各自成形。

万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。”

其三，“气韵生动”指绘画创作中审美主体（画家）的人品学养、气质精神。如，宋郭若虚《图画见闻志》云：“六法精论，万古不移。然而骨法用笔以下五法可学，如其气韵，必在生知，固不可以巧密得，复不可以岁月到，默契神会，不知然而然也。”明董其昌《画禅室随笔》云：“画家六法，一气韵生动。气韵不可学，此生而知之，自然天授。”清蒋骥《读画纪闻》云：‘笔底深秀，自然有气韵，此关系人之学问品诣。人品高，学问深，下笔自然有书卷气，有书卷气，即有气韵。”清方薰《山静居画论》云：“气韵生动为第一义，然必以气为主。气盛则纵横挥洒，机无滞碍，其间韵自生动矣。老杜云：‘元气淋漓幛犹湿’，是即气韵生动。”

其四：“气韵生动”指画家手中有韵律变化的笔墨线条。如，明唐志契《绘事微言》云：“气韵生动与烟润不同，世人妄指烟润为生动，殊为可笑。盖‘气’者有笔气、有墨气、有色气；而又有势、有气度、有气机，此间即谓之‘韵’；而生动处则又非韵之可代矣。‘生’者生生不穷，深远难尽；‘动’者动而不板，活泼迎人。要皆可默会而不可名言。”清王原祁《麓台题画稿》云：“画家自右丞（王维）以气韵生动为主，遂开南宗法派，……用笔刚健中含婀娜，不事粉饰，而神彩出焉；不务矜奇，而精神注焉。”清张庚《浦山论画》云：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发为无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。”

总之，上述诸家对“气韵生动”命题的阐述，虽各有侧重，但主旨均在追求画面艺术形象的元气淋漓、生机盎然或生气勃勃，而这正是中国古典绘画美学的本质所在。

(八) 意象说

在中国古典美学史上,有将"意象"作为一个统一概念使用的,如梁刘勰《文心雕龙》所云:"窥意象而运斤";亦有将"意象"作为由"意"与"象"二者构成的一对范畴使用的,如明何景明《与李空同论诗书》所云"夫意象应曰合,意象乖曰离"。在这里,"意"指客体化了的主体情思,"象"指主体化了的客体物象,"意象"即是"意"与"象"这彼此生发的两个方面的相融和契合。而意象说就是有关"意象"的镕铸、创造和鉴赏的理论。

历史上,各家对意象的理解,虽差别颇大,但异中有同,普遍认为,美的艺术应是"意"与"象"的统一。意象作为统一概念,其内涵包括以下两个方面:其一指艺术家运用形象思维创造出来的心物相契、虚实统一,令人味之无尽的艺术形象(此"意象"属审美鉴赏范畴)。其二指在审美感兴中,"意"(心、情)与"象"(物、景)交融合一、升华所成的艺术表象(此"意象"属艺术构思范畴)。

在中国古典美学史上,"意象"与"意境",并非同一概念,但二者又有相通之处。"意象"的外延比"意境"大,而"意境"的内涵比"意象"深。意境产生自意象,又超越于意象("境生于象外")。"意境"只是具有意象美的艺术中一些能深刻表现宇宙生机和人生真谛、给人以"味外之味"审美感受的艺术精品的美学特征。意象与意境概念相通而又相异的原因,在于这两个概念的形成背景有着微妙的差别。

意象说的形成背景,可上溯到庄子、《易传》和魏晋玄学家的

有关论述。《易传·系辞》云："书不尽言，言不尽意，…… 圣人立象以尽意。"认为感性形象比之于抽象的逻辑语言更能充分抒发和表达主体情思，因而"立象"是"尽意"的理想手段。《易传》所言之"象"，主要指卦象，但也包括艺术形象。所以《易传》的"立象尽意"说，为后人探讨审美和艺术活动中的意象关系，提供了可贵的思想资料。《庄子》一书对言意关系亦有所讨论。《庄子·外物篇》云："筌者所以在鱼，得鱼而忘筌；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。"这里提到的"得意忘言"说，对古典美学中的意象说的形成，同样产生过重要影响。魏晋玄学家曾就言、象、意关系问题展开热烈讨论，其中与美学的意象说关系较密切者为王弼的有关说法。王弼在《周易略例·明象》中说："夫象者，出意者也；言者，明象者也。尽意莫若象，尽象莫若言。言生于象，故可寻言以观象；象生于意，故可寻象以观意。意以象尽，象以言著。故言者所以明象，得象而忘言；象者所以存意，得意而忘象。"这就是说，"意"唯有依靠"象"和"言"才能予以传达。圣人出"言"和明"象"的目的即在引导人们去领悟和把握"意"，而"言"与"象"只是达"意"的手段和中介。所以，一旦得"意"，即应舍却"言"和"象"，同时也只有不执着于"言"和"象"、超越"言"和"象"，才有可能真正体悟和把握"意"之所在。玄学家王弼等人对言象意关系的阐发和论述，一定程度上促进了人们对审美和艺术活动中意象关系的思考。

在中国古典美学史上，最早将哲学领域中的意象论引入审美和艺术领域的是梁刘勰。他在《文心雕龙·神思篇》中说："独照之匠，窥意象而运斤；此盖驭文之首术，谋篇之大端。"这里提到的"意象"，指的是艺术构思活动中主体心意与客体物象交融合一的艺术表象。本来，六朝之前哲学界的"得意忘象"论，是在

承认意与象相成的前提下，着重说明意与象的差异，旨在强调“得意”是目的、“立象”是手段；而刘勰此处则是在承认象与意差异的基础上，着力肯定象与意之间的相生相成，旨在强调二者在艺术构思活动中的交融统一。刘勰的慧眼卓识在于，他明确提出，“意象”的孕育和创造是“驭文”和“谋篇”的关键所在。刘勰如此重视意象，在美学史上产生很大影响。

对意象的美学特征进一步给予深入描述的是唐王昌龄，他在《诗格》这篇著名论文中将诗分为三格：“一日生思，二日感思，三日取思”。所谓“生思”，即：“久用精思，未契意象，力疲智竭，放安神思，心偶照境，率然而生。”王昌龄的意思是，意象的形成，有待于审美感兴中心与境二者的交融合一，而焦思苦虑的“精思”之所以“未契意象”，就在于缺少想象和灵感这种“神思”的作用。一旦“神思”勃发，“心偶照境”，“意象”在刹那间即形成。可见，“意”与“象”的相契，必待审美感兴中“心”与“境”（指入于诗的山水自然景致）的融合。随后，晚唐司空图对意象的特点亦有所论述。他在《诗品·缜密》中提出：“是有真迹，如不可知；意象欲出，造化已奇。”意思就是说，艺术构思活动中一旦形成“意象”，那时令诗人诗兴大发的自然景致顿时变得奇妙无比，而此中奥妙即在于：“意象”中的“造化”融合了人情味，“自然”事实上已经“人化”（情感化）了。

唐王昌龄、司空图之后，从艺术构思论角度对意象进一步予以深入分析和探讨者，可推明陆时雍和清叶燮。

明陆时雍在《诗镜总论》中就诗歌意象发表如下看法：

> 少陵七言律，蕴藉最深，有余地，有余情。情中有景，景外含情。一咏三讽，味之不尽。
>
> 善言情者，吞吐深浅，欲露还藏，便觉此衷无限。善道

景者，绝去形容，略加点缀，即真相显然，生韵亦流动矣。

实际内欲其意象玲珑，虚涵中欲其神色毕著。

在陆时雍看来，诗的意象是情与景的融合、虚与实的统一，是玲珑莹透与神色毕著的相生相成。美诗令读者“一咏三讽，味之不尽”，原因就在于有意象。

清叶燮在《原诗》中断定“理”、“事”、“情”三者为诗歌之“本”，但他认为诗的创作又有其自身规律：“可言之理，人人能言之，又安在诗人之言之！可征之事，人人能述之，又安在诗人之述之！必有不可言之理，不可述之事，遇之于默会意象之表，而理与事无不灿然于前者也。”而为了达到“意象之表”，他认为必得“幽渺以为理，想象以为事，惝恍以为情，方为理至、事至、情至之语”。亦即通过虚构、想象、联想、情感诸审美心理因素的积极活动，来构思和创造虚实统一的艺术意象。

从审美鉴赏角度对艺术意象的本质特征进行分析和探讨者，最早似是唐张怀瓘。《法书要录》载张怀瓘论书法意象美说：

> 仆今所制，不师古法。探文墨之妙有，索万物之元精。以筋骨立形，以神情润色。虽迹在尘壤，而志出云霄。灵变无常，务于飞动。或若擒虎豹，有强梁拿攫之形；执蛟螭，见蚴蟉盘旋之势。探彼意象，如此规模。忽若电飞，或疑星坠，气势生乎流便，精魄出于锋芒，如观之，欲其骇目惊心，肃然凛然，殊可畏也。

这就是说，书法艺术的意象，乃天与人、心与物、形与神在元气（“万物之元精”）基础之上的交融统一，故而具有“灵变无常，务于飞动”的特征。后来，元杜本对书法意象美的看法，与张怀瓘

十分相近。杜本在《论书》中说："夫兵无常势，字无常体：若坐、若行、若飞、若动、若往、若来、若卧、若起、若日月垂象、若水火成形。倘悟其机，则纵横皆成意象矣。"

宋郭若虚和清刘熙载等人则对绘画的意象美作了某种程度的探讨。郭若虚在《图画见闻志》中认为，张璪的作品，"尤于画松，特出意象"。刘熙载在《艺概》中认为，"画之意象变化，不可胜穷，约之，不出神、能、逸、妙四品而已"。

明李东阳、何景明和王世贞等人则对诗歌的意象美发表了值得重视的见解。李东阳在《麓堂诗话》中说："韩退之雪诗，冠绝今古。其取譬曰：'随风翻缟带，逐马散银杯。'未为奇特。其模写曰：'穿细时双透，乘危忽半摧。'则意象超脱，直到人不能道处耳。"何景明在《与李空同论诗书》中说："夫意、象应曰合，意、象乖曰离，是故乾坤之卦，体天地之撰，意象尽矣。"王世贞在《艺苑卮言》中说："卢、骆、王、杨，号称四杰。词旨华靡，固沿陈隋之遗，翩翩意象，老境超然胜之。"以上李、何、王三人都对诗歌的意象美作了探讨，但均缺乏条分缕析的理论色彩。

在中国古典美学史上，对诗歌意象美的分析，比较富于理论色彩的是明王廷相。他在《与郭价夫学士论诗书》中说：

> 夫诗贵意象透莹，不喜事实黏著。古谓水中之月，镜中之影，可以目睹，难以实求是也。《三百篇》比兴杂出，意在辞表；《离骚》引喻借论，不露本情。东国困于赋役，不曰"天之不恤"也，曰："维南有箕，不可以簸扬；维北有斗，不可以挹酒浆"。则"天之不恤"自见。齐俗婚礼废坏，不曰"婿不亲迎"也，曰："俟我于著乎而，充耳以素乎而，尚之以琼华乎而。"则"婿不亲迎"可测。不曰"己德之修"也，曰："余既滋

兰之九畹兮，又树蕙之百亩；畦留夷与揭车兮，杂杜蘅与芳芷。"则己德之美，不言而章。不曰"己之守道"也，曰："固时俗之工巧兮，偭规矩以改措；背绳墨以追曲兮，竞周容以为度。"则"己之守道"，缘情以灼。斯皆包韫本根，标显色相，鸿才之妙拟，哲匠之冥造也。若夫子美《北征》之篇，昌黎《南山》之作，玉川《月蚀》之词，微之《阳城》之什，漫敷繁叙，填事委实，言多趁帖，情出附辏，此则诗人之变体，骚坛之旁轨也。浅学曲士，志乏尚友，性寡神识，心惊目眩，遂区畛不能辨矣。嗟乎！言征实则寡余味也，情直致而难动物也。故示以意象，使人思而咀之，感而契之，邈哉深矣，此诗之大致也。

上述王廷相这一大段话，包含着以下几点重要内容：其一，与刘勰笔下的"意象"指艺术构思中的"意象"（胸中之竹）显然不同，王廷相笔下的"意象"实指艺术作品中的"意象"（手中之竹）。其二，在王廷相看来，诗贵"意象透莹"。详言之，诗不可"事实黏着"，刻板地记录史实或机械地模拟物象，而应该如"水中之月，镜中之影"，实中有虚、虚中有实；诗亦不可事直陈、情直露，而应该如《三百篇》与《离骚》那样，"比兴杂出，意在辞表"，"引喻借论，不露本情"。总之，诗"言征实则寡余味也，情直致而难动物也"。诗之本体在意象，诗之美在滋味，只有全力创造含蓄蕴藉的意象，才能"思而咀之，感而契之"，给人以味之不尽的审美享受。其三，王廷相认为，杜甫（子美）、韩愈（昌黎）运用"赋"的手法写作的《北征》《南山》这种叙事诗，"漫敷繁叙，填事委实，言多趁帖，情出附辏"，非诗之正宗，充其量是"诗人之变体，骚坛之旁轨"而已。王廷相看不起叙事诗的审美价值，与他以"意象"及"滋味"作为衡量诗美的尺度，是紧相关联的。顺便指出，明李东

阳的诗“贵情思而轻事实”[1] 之论，杨慎的诗不可“兼史”[2] 之说，就本质言，与王廷相的上述观点是声气相通的。而王廷相等人身上表现出来的这种轻“赋”而重“比兴”的审美取向，相比于南朝梁锺嵘《诗品》的力主“宏斯三义（指赋、比、兴）”，不仅不是时下某些论者所言的“在理论上是倒退了一步”，相反，恰恰是中国古典美学沿着自身发展的轨道合乎逻辑地向前迈出了一大步。

中国古典美学的发展大体可以中唐为界。中唐以前，“赋比兴”三体中的“赋比”这种以直接铺陈和间接描写见长的再现性手法曾获得巨大的发展。汉大赋，成就斐然，即是实例。中唐以后，随着中国化佛教禅宗思想的浸润美学领域，“比兴”，尤其是“兴”这种以情思表达委婉含蓄见长的表现性手法愈来愈受到艺术家们的青睐。而“比兴”手法、尤其是“兴”手法日益为艺术家所重视，又是与意象——意境等范畴在审美与艺术活动领域内日趋流行，二者基本是同步的。这二者的齐头并进，正是中国古典美学沿着崇表现、尚写意的轨迹向前发展的标志所在。

王廷相之后，这一以意象为尺度，论述诗美的传统，历久不衰。例如：明胡应麟《诗薮》云：“古诗之妙，专求意象。”“《大风》千秋气概之祖，《秋风》百代情致之宗，虽词语寂寥，而意象靡尽。”清潘德舆《养一斋诗话》云：“用前人成句入诗词者极多，然必另有意象，以点化之。”清沈德潜《说诗晬语》评孟东野诗云：“意象孤峻，元气不无斫削耳！”

---

① 《麓堂诗话》。

② 《升庵集》。

中国古典美学史上，意象范畴受到如此多的美学家的重视，绝非偶然，它反映了我们民族在审美和艺术领域中，追求情景交融而偏重于情、心物契合而偏重于心、虚实统一而偏重于虚、再现与表现一体而偏重于表现那样一种美和艺术的审美取向。从这个角度讲，全面把握意象（以及意境）范畴的形成发展史，无异于找到一把揭示中国古典美学宝库秘密的钥匙。

（九）意境论

“意境”是中国古典美学中具有民族特色的范畴之一，指的是诗（词）、画、戏曲以及园林等门类艺术中，借匠心独运的艺术手法熔铸所成情景交融、虚实统一、能深刻表现宇宙生机或人生真谛，从而使审美主体之身心超越感性具体，物我贯通，当下进入无比广阔空间的那种艺术化境。

意境范畴具历史性，内涵多层次，其深层次乃“境生于象外”，所展示的是整幅浩瀚无垠的宇宙生命图景，所奏鸣的是整首永恒无限的宇宙生命交响乐曲。

中国古典美学常以意境之有或无，来衡量艺术品的美丑或成败。

意境在明清时期始成为美学范畴，但它的形成背景须上溯至先秦道家、魏晋玄学以及隋唐佛学的本体论讨论，须上溯至自魏晋至宋元诗、画等门类艺术中有关“象”与“象外”，“言”与“意”、“形”与“神”、“虚”与“实”、“情”与“景”（包括意与景、情与境、意与境）关系的讨论。

1.意境论与中国古代道、玄、释哲学思想

在先秦，与意境范畴的形成有密切关系的是老庄以元气论为基石的本体论哲学以及《易传》就言（象）意关系所作的论述。老子认为，万物本体和生命本源的"道"（元气）是有（实）与无（虚）的统一，并且无（虚）处于矛盾的主导地位。"道可道，非常道"，"道"是超言绝象不可道的，但是人生最高境界却在得"道"、在体悟宇宙天地之"大化"。《易传》在阐述本体论哲学时，提出"言不尽意"、"立象以尽意"的观点，认为"意"运用逻辑语言之"言"予以表达具有局限性，而运用形象（人工创造的卦象和卦爻辞象）手段予以表达却可以收到"尽意"的令人满意的效果。庄子发展了老子和《易传》的上述思想：第一，他认为，万物本体和生命本源的"道"犹如"玄珠"，感官（离朱）、理智（知）和言辩（喫诟）均不能获得它，但是具有象征意义的、虚实统一的艺术形象（象罔）却可以把握它。《庄子·天地篇》云："黄帝……遗其玄珠，使'知'索之而不得，使'离朱'索之而不得，使'喫诟'索之而不得也，乃使'象罔'，'象罔'得之。黄帝曰：'异哉，象罔乃可以得之乎！'"第二，他肯定美与自然之道的一致性，认为体现自然之道的特性，进行合规律性运动的天地是"大美"的。体现自然之道的特性、符合于"生命之情"的真情实感的表露也是美的。第三，与《周易》的"立象尽意"论不同，庄子从另一个角度对言意关系作了阐述。《庄子·外物篇》云："言者所以在意，得意而忘言。"认为只有超越"言"，才能体验和把握"意"。换言之，只有超越"有限"，才能体验和把握"无限"（道）。

魏晋出现的玄学和佛学思潮对意境范畴的形成同样产生了

重大影响。魏晋玄学以探讨老庄和《易传》本体论的“有”与“无”为中心课题。崇有论者裴頠认为，有乃自生。以王弼为代表的贵无派则以“无”为万物本体，王弼《老子道德经注》云：“有之为有，恃无以生”，“有之所始，以无为本”。早在汉末即已传入中土而在魏晋有很大发展的佛教，为中国思想史注入了新的血液。以僧肇为代表的佛学家认为，玄学崇有派和贵无派均各执一偏，世界的真实面貌（实相——佛性）应是“非有非无”的“有无合一”，亦即“虽有而不有，虽无而不无”，“有无异称，其致一也”。[①]魏晋玄学界和佛学界以体悟把握本体“无”与实相“非有非无”为人生最高境界，这对以虚实统一为根本特征的意境说的产生，起了催化作用。

魏晋玄学界和佛学界还上承先秦“百家争鸣”的余绪，展开了“言意之辩”。玄学家王弼在《周易略例》中以老庄解《易》，将庄子的“得意忘言”说发展为“得意忘象”说，提出“言者所以明象，得象而忘言”，“象者所以存意，得意而忘象”，“存象者非得意者”而“忘象者乃得意者”，强调为着“得意”而不可执着于“言”、“象”。佛学家竺道生和慧皎在言意问题上的观点与王弼相类。竺道生认为“象者理之所假，执象则迷理”[②]，“得意则忘象”，“入理则言息”、“忘筌取鱼，始可与言道”[③]，强调超“言”越“象”、全力体悟“实相”（佛性）的重要意义。慧皎则在《高僧传·义解篇》中云：“夫至理无言，玄致幽寂，……将令乘蹄以得兔，借指以知月。知月则废指，得兔则忘蹄。经云‘依义莫依语’，此之谓也。”

---

① 《肇论》。

② 《道生法师诔》。

③ 《竺道生传》。

这里尚需一提的是，佛学家僧肇将把握涅槃之道称为“穷微言之美，极象外之谈”，将研讨般若之论，称为“斯则穷神尽智，极象外之谈”①。魏晋玄学——佛学界这一极“象外”之谈的出现，为诗画艺术界有关“象”与“象外”关系的讨论提供了可资借鉴的丰富思想资料。

隋唐时期佛教在中土进一步得到发展，并先后形成许多宗派。这些佛教宗派普遍认为，为人感知的外境虚幻不实，唯有产生各种心理现象的“心”（意、识）才是实存的。受此佛学思想的影响，中国古典美学中崇“虚”尚“意”的倾向进一步趋于明显。

崛起于唐代中期的中国化佛教——禅宗，标举“不立文字，教外别传”，否定语言文字（概念）有把握佛理（实相、佛性、第一义）的可能性。当不得不使用语言文字以接引学人时，禅宗主张或使用比喻，或使用“信手拈来，皆成妙谛”的生活景象，通过调动对方诸心理因素的途径，使之体悟佛性。但是禅宗再三强调，语言文字与佛理之间的关系，犹如“指”（手指）与“月”（月亮）的关系，绝不可执“指”为“月”，只有全力把握“月”（月亮）才是禅宗的本意所在。用大珠慧海禅师的话说，即：“得意者越于浮言，悟理者超于文字。”

受上述老庄、玄学和佛学禅宗的影响，中国美学家很早就强调自然而含蓄的艺术语言对表现宇宙生机和人生真谛的价值，很早就强调创造虚实结合，“象”与“象外”统一的艺术形象对表现宇宙生机和人生真谛的重大意义。在隋唐之前，齐谢赫《古画品录》即提出“若拘以体物，则未见精粹，若取之象外，方厌膏腴”；宋宗炳即提出“理绝于中古之上者，可意求于千载之下；旨

---

① 《肇论》。

微于言象之外者，可心取于书策之内”。隋唐时期，唐刘禹锡《董氏武陵集记》提出“义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和”（对刘氏“境生于象外”说的分析，详后）；唐皎然《诗式》提出“绎虑于险中，采奇于象外”；晚唐司空图《与极浦书》提出“象外之象，景外之景，岂容易可谈哉”。上述诸人立论的细微末节无疑有所不同，但基本宗旨是一致的：他们都认为，艺术毫无疑义地应从感性个别出发，但只有超越感性个别，做到实与虚、“象”与“象外”的和谐统一，才可能“超以象外，得其环中”，才可能超越有限而把握无限，亦即真正地表现出宇宙生机与人生真谛之所在。可以这样说，上述诸人的立论，已经体现出意境论的基本精神。

总之，“意境”是中国美学的特有范畴。就其哲学基础言，道家（元气论）孕其胎，玄学助其成，禅宗缘起论促其生。无道、无玄、无禅，就无‘虚’、无“象外之谈”。而无“虚”、无“象外之谈”，就无旨在深刻表现宇宙生机与人生真谛的意境说产生之可能。

2. 由唐至明清之际，诗画等门类艺术中有关意与境、思与境、情与景关系的讨论

在中国诗论中，“意境”一词最早见于唐王昌龄的《诗格》。《诗格》提出“诗有三境”，即：一曰“物境”，指入于诗（山水诗）的那种令人心醉神往的山水美景；二曰“情境”，指入于诗的那种亲身经历到的“娱乐愁怨”的情感体验；三曰“意境”，指入于诗的那种“张于意而思之于心”的微妙复杂的心灵活动。显而易见，上述所言“意境”原是“境”之一种，与后世作为美学概念的意境内涵差别颇大，而与唐释道世所纂《法苑珠林·摄会篇》的“意境界”

一词的内涵相接近。在《法苑珠林·摄会篇》的"意境界"一词中，"境"(界)指六根所攀缘游履者，"意境"(界)则指"心"(意根)所攀缘游履之处(法尘)。换言之，《诗格》中的"意境"一词，与《法苑珠林·摄会篇》中的"意境界"一词一样，均烙有佛学之痕迹。

真正与美学范畴的"意境"关系密切者，似是唐代日僧遍照金刚编撰的《文镜秘府论》所引王昌龄《论文意》一文中有关"意"与"境"关系的那两段论述。其中第一段强调"意须出万人之境"，第二段强调"置意作诗，即须凝心，目击其物，便以心击之，深穿其境"，亦即要求诗的创作构思务必做到"意"与"境"相合。据此，遍照金刚提出"境与意相兼始好"，附合并发挥王昌龄《论文意》中有关"意"与"境"关系的论点。王昌龄和遍照金刚这一要求"意"与"境"合的观点，在唐宋两代得到诗歌界众多有识之士的"共鸣"。唐权德舆在《左武卫胄曹许君集序》中，称赞许君"凡所赋诗，皆意与境会"，从而收到了"所趣皆远"的艺术效果。北宋苏东坡在《题渊明饮酒诗后》中说："'采菊东篱下，悠然见南山。'因采菊而见南山，境与意会，此句最有妙处。"北宋叶梦得在《石林诗话》中也肯定诗歌创作中"意与境会"那样一种创作方法。他认为"诗家妙处"就在"无所用意，猝然与景相遇，借以成章"。南宋普闻在《诗论》中将诗句分为"意句"与"境句"两类，他认为"得意句之妙"就在"意从境中宣出"。以上诸家论述表明，中国美学家很早就认识到机械地反映外界景物不成为美的艺术、直露无遗地宣泄内心情感也不成为美的艺术，只有巧妙地做到"意"与"境"合，使审美主客体融为一体，才能产生美(妙)的艺术。应该说，上述唐宋两代美学家对"意"与"境"关系所作论述，为后世意境范畴的产生，从理论上作了不可或缺的准备。

与权德舆的"意与境会"说相类，晚唐司空图提出"思与境

偕"的观点。他在《与王驾评诗书》中说:"五言所得,长于思与境偕,乃诗家之所尚者。"司空图在这里所强调的同样是主体情思与客体景物相偕合一以熔铸出美诗的思想。

北宋梅尧臣的有关论述亦与意境说相关。他曾就诗美问题发表过如下一段名言:"状难写之景如在目前,含不尽之意见于言外,然后为至矣。"意思是说,只有那些具有"象外"之"象"特征而又写得明白如画、其意蕴令人味之不尽者才属诗苑的上乘之作。南宋姜白石的《白石道人诗说》与梅尧臣的观点一脉相承。他要求诗歌"意中有景,景中有意",认为诗歌"善之善者",是那种"句中有余味,篇中有余意"的作品。以上梅、姜二人所述,均属熔铸诗歌意境的经验之谈。这些论述,为意境说的产生提供了可资借鉴的思想资料。

当然,这一时期最值得注意的是严羽的诗歌艺术形象"镜花水月"说以及范晞文等人有关诗歌艺术形象中"情"应与"景"相融的精辟论断。南宋严羽在《沧浪诗话》中以禅喻诗,认为:"诗者,吟咏情性也。盛唐诸人惟在兴趣,羚羊挂角,无迹可求。故其妙处透彻玲珑,不可凑泊,如空中之音,相中之色,水中之月,镜中之象,言有尽而意无穷。"在这里,他以"羚羊挂角"的禅理为喻,来说明诗歌有别于逻辑思维的艺术构思特征;又以"镜花水月"的禅理为喻,来说明诗歌中"象"与"象外"统一的意境特征;最后又着重强调只有这样的诗歌才能使人得到隽永深长的审美享受。南宋范晞文在《对床夜语》中提出"景无情不发,情无景不生"的情景相融的著名观点,并且引述周柏弼《四虚序》的有关论点,指出诗歌创作务必做到"不以虚为虚,而以实为虚,化景物为情思"。此外,南宋张炎在《词源》中说:"情景交炼,得言外意。"元方回在《瀛奎律髓》中推崇杜甫的《江亭》诗有"景在情中,情在

景中"之妙。明谢榛在《四溟诗话》中提出:"作诗本乎情景,孤不自成,两不相背,……诗有二要,莫切于斯者,……景乃诗之媒,情乃诗之胚,合而为诗,以数言而统万形,元气浑成,其浩无涯矣。"又说:"诗乃模写情景之具,情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大。"上述诸家的具体论点微有差别,但基本精神却是一致的,那就是说:第一,诗歌艺术形象不能以实为实,也不能"以虚为虚",唯有"以实为虚,化景物为情思",做到虚实统一,才能产生感人至深的审美效果。第二,诗歌"本乎情景",情与景的关系处理得当,则"情融乎内而深且长,景耀乎外而远且大","情景相生,得言外意"。而所谓"言外意",事实上就是人的精神生命(人)与自然(天)相融合一,由此而达到对生生不息的宇宙本体的审美悟解。

总之,作为意境本质特征的虚实统一、情景交融、物我贯通诸要素,在这一时期已经得到相当深刻的阐发。应该说,意境作为美学范畴出现于世,已成"水到渠成,瓜熟蒂落"之势。

3.明清时期意境范畴的出现和运用

"意境"作为美学范畴至明清时期正式出现。在诗论领域,明朱承爵似是最早使用意境范畴者。他在《存余堂诗话》中说:"作诗之妙,全在意境融彻,出音声之外,乃得真味。"他指出,意境的基本特点是:意境融彻,意蕴丰富,具有超越感性具体的广阔艺术空间,令欣赏者感到其中大有"味"在。

在画论领域,清初笪重光似是最早使用意境范畴者。他在《画筌》中说:"绘法多门,诸不具论。其天怀意境之合,笔墨气韵之微,于兹篇可会通焉。"笪重光在上述这段文字中,虽未详述意

境范畴的内涵,但在“兹篇”《画筌》的另一段文字中事实上已经作了深刻阐发,即:“空本难图,实景清而空景现;神无可绘,真境逼而神境生。位置相戾,有画处多属赘疣;虚实相生,无画处皆成妙境。”这就是说,意境的基本特征是:虚实相生,有无相成,画面有“神境生”,有“妙境成”。

在戏曲理论领域,晚清王国维似是最早使用意境范畴者。他在《宋元戏曲考》中说:“然元剧最佳之处,不在其思想结构,而在其文章。其文章之妙,亦一言以蔽之曰:有意境而已矣。何以谓之有意境?曰:写情则沁人心脾,写景则在人耳目,述事则如其口出是也。”这就是说,意境的特点是:情深景真,语言生动自然。

自明清始,中国美学家常以有无“意境”作为判断艺术品成败的尺度。例如,在诗歌领域,清纪昀《瀛奎律髓刊误》在崔灏《登黄鹤楼》诗下批云:“此诗不可及者,在意境宽然有余。”清汪师韩《诗学纂闻》评许丁卯《中秋诗》云:“此诗意境似平,格律实细。”在词作领域,清陈廷焯《白雨斋词话》评容若词云:“容若《饮水词》,在国初亦称作手,……然意境不深,措词亦浅显。”近人况周颐《蕙风词话》评李钦叔词云:“(李)《浣溪沙·环胜楼》云:‘万里中原犹北顾,十年长路却西归,倚楼怀抱有谁知。’尤为意境高绝。”在中国画领域,清蒋和《学画杂论》亦以“意境”有无来判断画作水平高下。他说:“前人画长卷巨册,其篇幅章法不特有所摹仿,意境各殊,即用一家笔法,其中有岩有岫、有穴有洞、有泉有溪、有江有濑,自然丘壑生新、变化得趣。”当然,有关中国美学家以有无“意境”作为判断艺术品成败的尺度,将此说得最直露无遗的是王国维。他在托名“樊志厚”所写的《人间词话·序》中说:“文学之工不工,亦视其意境之有无与其深浅而已。”

(十) 境界论

"境界"乃中国古典美学基本范畴。明清之后出现"境界"与"意境"概念互用的现象,但境界概念的外延大于意境,除了指诗画等古典艺术中情景交融、意味深长的艺术化境外,还指美的自然景致(自然美)以及个体在道德学问的自我完善过程中所入之高层次精神世界(社会美)。

"境界"在宋元时期开始成为美学范畴。它的形成,除了受中国传统文化的影响外,还深受印度佛学的影响。

在中国古文献中,境界一词本指土地的界限或疆域的边线。《诗·大雅·江汉》"于疆于理"郑玄笺云:"正其境界,修其分理。"东汉刘向《新序·杂事》云:"守封疆,谨境界。"东汉班昭(曹大家)《东征赋》云:"到长垣之境界,察农野之居民。"《后汉书·仲长统传》云:"当更制其境界,使远者不过二百里。"《列子·周穆王传》云:"西极之南隅有国焉,不知境界之所接,名古莽之国。"

佛教于汉末传入中土。在流布于世的佛教经论中,境界一词屡见不鲜。而佛学中境界一词具有多义性:其一,指宗教幻想中的天国或西方极乐世界。如《洛阳伽蓝记》载菩提达摩目睹洛阳永宁寺旖旎风光时感慨万端地说:"极佛境界,亦未有此!"其二,指佛学造诣或宗教修养所达到的高层次精神世界。如:《无量寿经》云:"比丘白佛:斯义弘深,非吾境界。"《修习止观坐禅法要》云:"获得六根清净,入佛境界。"其三,指"六识"(眼识、耳识、鼻识、舌识、身识和意识)感知、认识和辨别的对象,如眼识以色境(色尘)为其境界,意识以法境(法尘)为其境界。《大乘义章》云:"能坌名尘,坌污心故,然此色等,当法立名,名六境界。"《大

乘起信论》云："离心则无六尘境界。"

境界一词宋元时期开始进入美学领域。由于中国古文献中境界一词的内涵具有模糊性和多义性特征，所以该词被引入美学领域时，其义界甚宽。

第一，指诗、词、画等门类艺术中，情景交融、虚实统一的艺术化境。例如，元揭傒斯《诗法正宗》推重有"至味"的诗，其艺术特征是："语少意多，句穷篇尽，目中恍然别有一番境界意思。而其妙者，意外生意，境外见境，风味之美，悠然辛甘酸咸之表，使千载隽永，常在颊舌。"这就是说，诗的境界表现为"意外生意"、"境外见境"，亦即具有"象外之象"，使欣赏者感到回味无穷。清布颜图《画学心法问答》云："山水不出笔墨情景，情景者境界也。"清张式《画谭》云："要之书画之理，元元妙妙，纯是化机。从一笔贯到千笔万笔，无非相生相让，活现出一个特地境界来。"这就是说，中国画的"境界"表现为情景交融一体、笔墨相生相让，从而能生动地表现出天地自然之"化机"。近人王国维在《人间词话》中说："词以境界为上。有境界则自成高格，自有名句。五代北宋文词之所以独绝者在此。"又说："境非独谓景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物、真感情者谓之有境界，否则谓之无境界。"还说："'红杏枝头春意闹'，着一闹字而境界全出；'云破月来花弄影'，着一弄字而境界全出矣。"这就是说，在词中，情与景是形成境界的两个基本因素；情景交融是境界的基本特征；情感真切、形象真实、语言生动是境界的基本特色。

总之，从上述诸家运用境界范畴的实例看，当以境界阐发艺术美时，"境界"与"意境"基本是同义词，二者的内涵是大体相同的。

这里须提一笔的是，在中国画论中，也有人将艺术构思活动

中艺术表象(意象)的酝酿孕育活动,称为"境界"者。如,宋郭熙《林泉高致》云:"境界已熟,心手已应,方始纵横中度,左右逢源,此人将就率意触情,草草便得。"还有人将艺术传达活动中艺术形象的"置阵布势"、"经营位置"称之为"境界"者,如清石涛《画语录》中的境界一章。但这种现象并不多见。

宋元之后,中国美学家常以"境界"之有无或高低来衡量艺术品的成败或优劣。南宋吴子良在《吴氏诗话》中评叶适(水心)诗云:"至于'因上岧峣览吴越,遂从开辟数羲皇',此等境界、此等襟度、想象无穷极,则惟子美能之。"明陆时雍《诗境总论》:"子正见《赋得秋河曙耿耿》'天路横秋水,星桥转夜流',唐人无此境界。"清叶燮《原诗》云:"苏轼之诗,其境界皆开辟古今之所未有。"清恽格《南田画跋》评方从义(号壶)山水画说:"方壶泼墨,全不求似,自谓独参造化之权,使真宰欲泣也。宇宙之内,岂可无此境界。"近人况周颐《蕙风词话》评韩持国词云:"词境以深静为至。韩持国《胡捣练令》过拍云:'燕子渐归春悄,帘幕垂清晓。'境至静矣,而此中有人,如隔蓬山。思之思之,遂由浅而见深。盖写景与言情,非二事也。善言情者,但写景而情在其中。此等境界,唯北宋人词往往有之。"

第二,指美的自然景致(自然美)。元耶律楚材《外道李浩和景贤霏字韵予再和呈景贤》诗云:"我爱北天真境界,乾坤一色雪飞霏。"近人况周颐《蕙风词话》云:"填词要天资,要学力,平日之阅历,目前之境界,亦与之有关系。"

第三,指学问家、艺术家在人性自我完善过程中,道德精神所达到的非比寻常的阶段,其高层次者则为瞬间顿悟所入"天人合一"的无差别境界,而此无差别精神境界具有强烈的审美意蕴。近人王国维《人间词话》云:"古今之成大事业、大学问者,罔

不经过三种境界：'昨夜西风凋碧树，独上高楼，望尽天涯路。'此第一境界也。'衣带渐宽终不悔，为伊消得人憔悴。'（欧阳永叔）此第二境界也。'众里寻他千百度，回头蓦见，那人正在灯火阑珊处。'（辛幼安）此第三境界也。"

（十一）外师造化、中得心源说

语出唐代著名画家张璪。据唐张彦远《历代名画记》载："初，毕庶子宏擅名于代，一见惊叹之，异其唯用秃毫，或以手摸绢素，因问璪所受。璪曰：'外师造化，中得心源。'毕宏于是搁笔。"从这段记述中，人们对张璪的话似可作两种理解：其一，张璪针对毕宏就"其唯用秃毫，或以手摸绢素"的创作方法所提"所受"（向何人学习）之问，回答说：这是"造化"与"心源"的自然凑泊。言外之意，此非得之师受，完全是个人创造。其二，张璪并未正面回答毕宏的问题，而是就绘画创作的基本方法，谈了自己的见解：外以"造化"为师，内以"心源"为艺术创造之动力。笔者以为，后一种理解似更符合原意。

在中国绘画美学史上，人们对创作论中的主客体关系的认识，有一个逐步深化的发展过程。六朝时期的绘画美学，在艺术实践的直接推动下，同时也受其它门类艺术美学的影响，开始触及主客体关系。南朝陈姚最的《续画品》在谈到湘东王萧绎的绘画创作时，说他"幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉"。明确提出"心师造化"说，肯定画家面向自然、面向生活、重视直接观察这种创作方法的正确性，在引导画家密切与现实生活的联系方面起了积极作用。但是由于受客观条件的制约，此时的绘画美学界，还不可能在创作论上，就发挥画家主体情思

的问题，给予必要的重视。

到了唐代，随着人物画创作的日臻成熟和山水画创作的长足进步，尤其是随着写意画的出现，人们逐渐认识到，艺术意象(意境)的创造，不但有赖于画家对客体自然造化的深入观察，而且有赖于画家主体情思的积极活动。换言之，在创作论上，必须对“心”的能动作用给予充分的肯定。张璪的“外师造化，中得心源”说，就是在绘画艺术开始致力于意象(意境)创造而迫切需要理论予以指导这一时代背景下的产物。

这里需要指出的是，隋唐时期，随着天台宗、华严宗和禅宗等中国化佛教的相继问世，一股强调“心”的地位和作用的思潮激荡而起，并波及整个意识形态领域。这股思潮不但对中国古代哲学和伦理学的发展影响极大，而且对中国古典美学的发展影响亦极大。张璪“外师造化，中得心源”命题中的“心源”概念，即来自佛学。《菩提心论》云：“妄心若起，知而勿随；妄若息时，心源空寂；万德斯具，妙用无穷。”《止观论》云：“结跏束手，缄唇结舌，思想实相，心源一止，法界同寂。”此外，禅宗四祖道信有“河沙妙德，总在心源”之说，天台宗智𫖮大师有“返照心源”以知佛性之论。在以上佛教经论中，“心源”均意指心本体。而张璪在将佛学中的“心源”概念引入绘画美学中时，对禅宗等中国化佛教重视“心”的地位和作用的倾向，持肯定态度，显然是不言而喻的。

那么，“外师造化”与“中得心源”在艺术意象(意境)创造中是一种什么关系呢？要正确把握张璪绘画美学中这二者关系，不妨参考一下唐符载的《观张员外(璪)画松石序》。该序云：

> 员外(张璪)居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若流电激空，惊飙戾天；摧挫斡掣，㧑霍瞥列；毫飞墨喷，捽掌

> 如裂；离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈渺。投笔而起，为之四顾，若雷雨之澄霁，见万物之情性。
>
> 观夫张公（璪）之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化；而物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手；孤姿绝状，触毫而出。气交冲漠，与神为徒，若忖短长于隘度，算妍媸于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉！……则知夫道精艺极，当得之于玄悟，不得之于糟粕。

由以上这篇序看，张璪的画在艺术意象（意境）创造上能达到"见万物之情性"的境界，必然是以"外师造化"为基础，以万物形象"在耳目"为前提的。但这只是艺术意象创造的基础和前提。以此为基础和前提，必得进一步达到"物在灵府"、万物形象进入内心，从而在主体诸审美心理要素的作用下，物象与心意交融一体，形成意中之象（或意中之境），这就是"中得心源"了。所以，"外师造化"与"中得心源"在艺术意象（意境）创造过程中，是一种由外及内，由浅及深、心物交融、主客一体的彼此联系、互相影响的辩证统一关系，此其一。其二，在主（心）客（物）交融一体的瞬间，"得于心"而"应于手"，心手相应，若"流电激空，惊飙戾天"，"毫飞墨喷"，奋笔疾书，这正是内在意象外化为画面上艺术形象的绝妙写照。其三，为了使物象进入"灵府"，画家必须排除外在尘俗利害干扰，以体悟万物之本体（道），此即所谓"遗去机巧，意冥玄化"。而这一点，又是中国画家必备的艺术修养，也是中国画家"外师造化，中得心源"以创作意境深邃的写意画的基本条件。

其实，与张璪大体生活在同一时代的白居易，在《记画》中表

达了相类的美学思想。该文云：

> 张氏子得天之和、心之术，积为行，发为艺。艺之尤者其画欤！画无常工，以似为工；学无常师，以真为师。故其措一意状一物，往往运思中与神会，仿佛焉若驱和役灵于其间者。时予在长安中居甚闲，闻甚熟，乃请观于张。张为予尽出之，厥有山水松石云霓鸟兽暨四夷六畜妓乐华虫咸在焉，凡十余轴。无动植，无小大，皆尽其能，莫不向背无遗势、洪纤无遁形。迫而视之，有似水中了然分其影者。然后知学在骨髓者自心术得，工侔造化者由天和来。……余所得者，但觉其形真而圆，神和而全，炳然俨然如出于图之前而已耳！

白居易上文谈到的"以真为师"、"得天之和"，也就是"外师造化"；白居易上文谈到的"自心术得"，也就是"中得心源"。诚然，白居易的论述，表现出了对这二者高度重视的思想倾向，但并未在理论上明确地将此二者结合起来，从而形成一个完整的统一的美学命题。相比之下，张璪的"外师造化，中得心源"说，则以言简意赅的形式，表述了外与内结合、"造化"与"心源"统一这一绘画创作的基本法则，并且在一定程度上体现了中国古典美学讲究再现与表现统一而偏重于表现的基本特点。其学术价值无疑不可低估。

张璪能创造性地提出"外师造化，中得心源"命题，同他精湛的艺术素养密切相关。他是唐代擅长描绘"松石、山水、人物"的大画家。朱景玄的《唐朝名画录》将张璪的画列于"神品"之下，并介绍其绘画之道云："张璪员外，衣冠文学，时之名流，画松石山水，当代擅价。惟松树特出古今，能用笔法。尝以手握双管，

一时齐下，一为生枝，一为枯枝。气傲烟霞，势凌风雨。槎枒之形，鳞皴之状，随意纵横，应手间出。……其近也若逼人而寒，其远也若极天之尽，……精巧之迹，可居神品也。"张璪"画松石山水，当代擅价"，而隋唐时代画松石已是一种社会风尚，画家大都借画松石形象来表现文人士大夫的生活情趣和人格理想。而画家运用松石题材，在画面上创造一种包含有"象外之意"的艺术意象，仅注意"师造化"是难于如愿以偿的，必得进一步发挥"心源"的能动作用，方能达到抒情"写意"的目的。从这个角度讲，"外师造化，中得心源"说也是写意画崛起的时代产物。

张璪的"外师造化，中得心源"说，对后世中国绘画美学的影响极大。明王履《华山图序》所云："吾师心，心师目，目师华山。"即深受张璪说的影响。后来，清石涛《画语录》所云："山川脱胎于予也，予脱胎于山川也，搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也。"以及清郑板桥《题画》的"眼中之竹"、"胸中之竹"与"手中之竹"的画学名言，均烙有张璪说的痕迹。

(十二) 逸、神、妙、能四品说

这是一组自成体系的、渗透着庄禅趣味并对唐宋以后画(书)坛产生深刻影响的品画标准。

逸、神、妙、能四品说的形成有个过程：先是唐张怀瓘《画品断》分画为神、妙、能三品。尔后唐朱景玄《唐朝名画录》在张怀瓘所提出神、妙、能三品之外，新增加"不拘常法"的逸品。其中神、妙、能各分为上中下三等，逸品则不分等次，而名列逸品者唯王墨(洽)、李灵省和张志和三人。绘画领域设逸品，实自朱景玄始。到了北宋，黄休复《益州名画录》旗帜鲜明地将逸格(品)置

于神、妙、能三格(品)之上,并对此四品的特点一一作了说明。从此,逸、神、妙、能四品作为自成体系的品画标准,在绘画界的影响进一步扩大。后来,南宋邓椿《画继》云:"自昔鉴赏家分品有三:曰神、曰妙、曰能。独唐朱景真(玄)撰《唐贤画录》,三品之外,更增逸品。其后,黄休复作《益州名画录》,乃以逸为先,而神、妙、能次之。"正是对逸、神、妙、能四品说形成的来龙去脉所作简明扼要的说明。

值得注意的是,构成这一品画标准体系的逸、神、妙、能四个范畴,除能之外,逸、神、妙三个审美范畴的形成,均受到中国古代哲学的深刻影响。

1.妙

"妙"这一美学范畴的形成和发展,受到老庄哲学和佛教哲学的影响。"妙"是老子哲学的重要范畴。《老子·一章》云:"道可道,非常'道';名可名,非常'名'。'无',名天地之始;'有',名万物之母。故常'无',欲以观其妙;常'有',欲以观其徼。此二者同出而异名,同谓之玄 。玄之又玄,众妙之门。"这就是说,"妙"与"徼"是宇宙本体"道"本身所具属性的两个方面。人们从"无"(无限性、绝对性)这一方面,可以观照到"道"所具"妙"的属性;而从"有"(有限性、相对性)这一方面,可以观照到"道"所具"徼"的属性。换言之,"妙"是与"道"之"无"(无限性、绝对性)这一属性紧相联系的。"妙"也是庄子哲学的重要范畴。《庄子·寓言篇》云:"颜成子游谓东郭子綦曰:'自吾闻子之言,一年而野,二年而从,三年而通,四年而物,五年而来,六年而鬼入,七年而天成,八年而不知死不知生,九年而大妙。"在这里,"妙"(大妙)

是求道者最后所达到的与“道”相融一体的人生境界。换言之，“妙”与“道”，是二而一的东西。“妙”还是中国佛教哲学的重要范畴。《楞严经》云：“常住妙明不动周圆妙真如性。”隋智𫖮《法华玄义序》云：“妙者褒美不可思议之法也。”这就是说，“妙”是真如佛性绝对至上、不可思议的本性；“妙”与真如佛性是联系一体的。总之，在中国古代哲学中，“妙”指宇宙本体（道）之生机活力、求道者所达到的与道相融一体的人生境界，还指万有实相（真如佛性）不可思议之绝对本性。

“妙”自东汉开始进入美学领域，例如：东汉桓谭《新论·琴道》云：“妙曲遗声。”东汉傅毅《舞赋》云：“激楚结风，阳阿之舞，材人之穷观，天下之至妙。”在这里，“妙”指艺术作品的审美水平达到了相当高的程度。

2.神

“神”这一美学范畴的形成和发展，受到儒家、道家以及《易传》哲学的影响。《孟子·尽心下》在谈到人格美自我完善依次达到善、信、美、大、圣、神六境界时说：“大而化之之谓圣，圣而不可知之之谓神。”也就是说，人格美进入“圣”的境界，人力犹可及；而在达到“圣”的境界之后，如进一步与天地之大化融为一体，人格美即进入妙不可测的境界，这便叫做“神”。在孟子这里，“神”是人格美所能达到的最高境界。《荀子·天论》云：“万物各得其和以生，各得其养以成，不见其事而见其功，夫是之谓神。”在荀子这里，“神”指促成宇宙万物运动变化的内在动因的微妙神奇性。《易传》云：“一阴一阳之谓道。”“阴阳不测之谓神。”在这里，“神”指阴阳消长规律之“道”的微妙难测性。《易传》又云：“知几

其神乎!"而所谓"几",用《易传》自己的话说:"几者动之微,吉凶之先见者也。"所以,凡是能把握宇宙万物生成变化的微妙规律者,即可称之为"神"。此外,《庄子·达生篇》有"舟人操舟若神"的寓言,在这里,"神"指技艺活动掌握了规律,从而达到了自由境界。总之,在中国古代哲学中,"神"除了指神灵、人的精神意识以及事物内在的生命力之外,还包含如下内容:其一,指宇宙万物运动变化内在动因的微妙神奇性;其二,指技艺活动达到与道一体的自由境界;其三,指人格美自我完善过程中所达到与天地之大化融为一体的极致境界。

"神"自东汉开始进入美学领域,例如:东汉蔡邕《篆势》云:"体有六篆,要妙入神。"梁袁昂《古今书评》云:"蔡邕书骨气洞达,爽爽有神。"在这里,"神"指艺术作品的审美水平达到了极高的程度。

3.逸

"逸"这一美学范畴的产生,直接同古代专制政治给民众造成极度的心理压力,使一部分文人士大夫仰慕"逸民"和"隐士"高洁人格的背景有关。在中国思想史上,儒家孔子是对"逸民"的人格作出肯定性评价的第一个人。《论语·微子篇》云:"逸民:伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、朱张、柳下惠、少连。子曰:'不降其志,不辱其身,伯夷、叔齐与!'谓'柳下惠、少连,降志辱身矣,言中伦,行中虑,其斯而已矣。'谓'虞仲、夷逸,隐居放言,身中清,废中权'。"何晏《集解》云:"逸民者,节行超逸也。"又云:"马曰:清,纯洁也。"这就是说,逸民具有"节行超逸、志向清洁的人格特征。换言之,"超"(超脱)和"清"(高洁)是构成"逸"概念的最基本内

容。孔子之后，道家庄子在《庄子·逍遥游篇》中对"隐士"许由"去名"的精神境界至为赞赏；史学家司马迁在《史记·伯夷叔齐列传》中对伯夷"积仁洁行"的人生态度由衷地表示钦佩；刘宋范晔在《后汉书》中对逸民大力褒扬；刘宋刘义庆在《世说新语》中对"栖逸"者充满敬意。在这些独具慧眼的思想家的张扬下，"逸"的人生态度和生活情调得到越来越多的文人士大夫的首肯。而以宗法制为基础的中国封建社会对人性自由发展的桎梏，进一步促使一批仰慕独立人格的文人士大夫，将"逸"的生活情调寄托在琴、棋、书、画等艺术和文娱活动中，这就直接导致了"逸"的审美标准的产生。

"逸品"作为审美鉴赏的尺度和标准，最早似见于六朝的棋艺领域，如《梁书·武帝纪》云："六艺备闲，棋登逸品。"至唐代，该概念开始进入书品领域，李嗣真的《书品后》定李斯、张芝、钟繇、王羲之和王献之五人之书为逸品，置于上品之上，作为书法艺术的极致。同时，该概念也开始进入诗品领域，刘禹锡在《酬乐天醉后狂吟十韵》诗中写道："诗家登逸品，释氏悟真筌。"

如前所述，北宋黄休复的《益州名画录》在吸收美学界前贤思想成果的基础上，大胆地将逸品置于神、妙、能三品之上，并对各品的特点和分界一一作了说明，由此，在绘画鉴赏领域建立起一个完整的品评体系。黄休复对四品的界说是：

逸格

画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。

神格

大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立

体，妙合化权，非谓开厨已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。

妙格

画之于人，各有本性，笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心付手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。

能格

画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。

在这一品画体系中，黄休复只列孙位(遇)一人入逸格，他的述评是："孙位者，……鹰犬之类，皆三五笔而成。弓弦斧柄之属，并掇笔而描，如从绳而正矣。其有龙拿水汹，千状万态，势欲飞动；松石墨竹，笔精墨妙；雄壮气象，莫可记述。非天纵其能，情高格逸，其孰能与于此耶！"黄休复列赵公祐、范琼二人入神格，他对赵的述评是："公祐天资神用，笔夺化权，应变无涯，罔象莫测，名高当代，时无等伦。数仞之墙，用笔最尚，风神骨气，唯公祐得之，六法全矣！"根据黄休复对四格(品)的界说，再参考黄休复对入逸格的孙位(遇)和入神格的赵公祐的述评，我们可以得出这样的结论，在黄休复这里：逸格(品)是指得之自然，不拘形似，笔墨简妙而意趣俱足，有味外之味的作品；神格(品)是指妙合自然，笔墨神化，能将对象的生机活力、神态个性栩栩如生地表现出来的作品；妙格(品)是指笔墨超绝，能曲尽玄微地将对象的形与神表现出来的作品；能格(品)是指那种有一定的写实功力，能生动地表现对象外在特征的作品。

但上述说明似过于简单，尚未能将黄休复这一品画体系的内在逻辑交待明白。北宋苏辙的《汝州龙兴寺修吴画殿记》云：

"予昔游成都，唐人遗迹遍于老佛之居。先蜀之老（指黄休复——引者）有能评之者曰：画格有四：曰能、妙、神、逸。盖能不及妙，妙不及神，神不及逸。称神者二人，曰范琼、赵公祐；而称逸者一人，孙遇（位）而已。"又云："赵、范之工，方圆不以规矩；雄杰伟丽，见者皆知爱之。而孙氏纵横放肆，出于法度之外，循法者不逮其精，有纵心不逾矩之妙。"可见在黄休复的品画体系中，由能至逸，其品级实为依次递增，其区别为：

第一，绘画创作活动，由物（客）我（主）二分（能品），到物（客）我（主）交融（妙品），到物（客）我（主）合一（神品），到超越物（客）我（主），此即逸品矣。

第二，技巧手法，由讲究技巧、恪守规矩（能品），到技巧运用自如、完全把握规矩（妙品），到"不以规矩亦能成方圆"（神品），到超越成法、"出于法度之外"，此即逸品矣。

第三，画面艺术形象，由得其形似（能品），到形神兼备（妙品），到传神得其天真（神品），到传神加上微妙的"逸"味，此即逸品矣。本来，绘画作品由能品而妙品而神品，应是"其蔑以加于此矣，观之矣"（吴季札语）。黄休复在神品之上置逸品，这逸品之画比之神品之画，差别唯在"味"而已。也就是说，在画面艺术形象中，渗透进了中国文人士大夫所孜孜追求的那种清高、旷达、超脱、飘逸的生活趣味和审美理想。而欲把握此中之"味"，有如吃橄榄，须细加品尝，方能有真切感受。

在中国绘画美学史上，除了唐朱景玄推王墨（洽）、李灵省和张志和三人的画为逸品，宋黄休复推孙位（遇）一人的画为逸品之外，几百年内，人们几乎公认元倪云林的画足称逸品。明唐志契《绘事微言》云："山水之妙，苍古易知，奇峭易知，圆浑易知，韵动易知，唯逸之一字最难分解。盖逸有清逸，有雅逸，有俊逸，有

隐逸，有沉逸。逸纵不同，从未有逸而浊、逸而俗、逸而模棱卑鄙者。以此想之，则逸之变态尽矣。逸虽近于奇，而实非有意为奇；虽不离乎韵，而更有迈于韵。其笔墨之正行忽止，其丘壑之如常少异，令观者冷然别有意会，悠然自动欣赏。此固从来作者都想慕之而不可得入手，信难言哉！吾于元镇先生（倪云林）不能不叹服云！”清恽寿平《南田画跋》云：“纯是天真，非拟议可到，乃为逸品。当其驰毫点墨，曲折生趣百变，千古不能加，即万壑千崖，穷工极研，有所不屑，此正倪迂（倪云林）所谓写胸中逸气也。”清王翚《跋画》云：“倪迂（倪云林）幽澹天真，脱尽纵横习气，足称逸品。”

自唐至清，中国封建社会的发展由鼎盛走向衰落。而在这千年时间内，阶级矛盾和民族矛盾的异常复杂和极端尖锐，使文人士大夫的政治失落感和沦为异族奴隶的悲愤感作为一种思潮几度抬头，也使“据于儒，依于老，逃于禅”（倪云林语）作为一种思想行为模式在文人士大夫中广为流布，正是这一历史背景直接促成了画苑“逸格”的崛起和兴盛。如果说，为朱景玄、黄休复推重的王墨（洽）和孙位（遇）是“逸品”的开山祖师，为唐志契等人推重的倪云林是“逸品”的杰出代表和最高典范，那么，被郑旼《忆渐江师八首》赞为“萧萧逸气绝无尘，共说云林是后身”的清画家渐江（弘仁），则是“逸品”的最后一位巨匠了。如同中国封建社会由鼎盛而衰落乃历史之必然，中国绘画美学领域中，逸格（品）的产生、兴盛以至最后衰落，同样是历史之必然。

第 2 章

华夏美学特征

华夏美学产生于奴隶社会，形成和发展于封建社会，终结于戊戌变法前后的封建社会末期。华夏美学特征的形成，一方面同我国的自然环境有关，另一方面又同我国奴隶社会和封建社会的基本特征有关。

我国大部分地区处于四季分明的温带季风区，又长期维持“以农为本”的经济结构。这一生存环境和生活方式使华夏民族很早就形成以下几项独特的意识和观念。其一，强烈的时间意识。出于农耕的需要，华夏民族是世界上最早着手制订历法的几个民族之一。据《尚书·尧典》载，帝尧曾“命羲和，钦若昊天，历象日月星辰，敬授人时”。也就是说，在原始社会后期，我们的祖先就留心历法的制订了。我们的先哲，又很早提出“农时”概念，并发表了一系列重要见解，如：“不违农时，谷不胜食也。”(《孟子·梁惠王上》)“凡耕之本，在于趣时。”(《氾胜之书》)这就是说，牢牢树立时间意识，注意把握季节变化的节奏，潜心掌握四时更迭的规律，做到“春耕，夏耘，秋收，冬藏，四者不失时”是实现“五谷不绝而百姓有余食”(《荀子·王制》)小康生活的基本条件。其二，祈盼风调雨顺的意识。对“以农为本”的华夏民族

来说，适时播种和勉力耕耘，是争取丰收的基本条件，但最终能否获得丰收还取决于"风调雨顺"这一自然因素的配合。该雨而不雨(旱)和不该雨而大雨滂沱(涝)，均能使争取"丰收"的愿望化为泡影。商代卜辞中就有不少贞卜四方风雨的记载。郭沫若的《卜辞通纂》中载有商人贞卜"四方雨"的材料："癸卯今日雨：其自西来雨？其自东来雨？其自北来雨？其自南来雨？"刘晦之的《善斋所藏甲骨文字》中载有商人贞卜"四方风"的材料："东方曰析，凤(风)曰劦；南方曰夹，凤(风)曰光；西方䖵，凤(风)曰彝；口(北)口(方)口(曰)口，口(风)曰晵。"我国是世界上季风最为显著的几个国家之一。从某种意义上讲，风来风去是有雨或无雨的先兆，也是季节更迭的先声。每当寒冷凄厉的北风从漠北呼啸着吹向中原大地时，这寒风就预示着无雨或少雨的秋冬的来到；而当温润和煦的南风从大洋徐徐吹向中原大地时，这和风又预示着有雨或多雨的春夏的来临。"天地之道，寒暑不时则疾，风雨不时则饥。"(《礼记·乐记》)对华夏民族来说，是否寒暑得时、风调雨顺，直接关系到耕者的冻馁温饱和国力的虚弱强盛。有史料说，虞舜曾一边弹奏五弦琴一边动情地歌《南风》之诗，云："南风之薰兮可以解吾民之愠兮，南风之时兮可以阜吾民之财兮。"(《孔子家语》)而先民对"可以阜吾民之财"的南风的钟情和对高亢凄厉的北风的厌恶，又直接影响到华夏古典音乐风格的形成和发展。据《孔子家语·辨乐》载："子路鼓琴，孔子闻之，谓冉有曰：'甚矣，由(子路)之不才也！夫先王之制音也，奏中声以为节，流入于南，不归于北。夫南者生育之乡，北者杀伐之域。故君子之音，温柔居中，以养生育之气。……小人之音则不然，亢丽微末，以象杀伐之气。'"子路鼓琴之声"亢丽微末"，近乎"北风"，孔子闻之即大为不满，严加斥责。另据《孔子三朝记》

载："孔子曰：'《箫韶》者舜之遗音也，温润以和，似南风之至。'"这《韶》乐，孔子在齐国曾聆听过，评价极高，而这首乐曲之所以得到孔子的青睐，一个重要原因是，其曲调乐音近乎"南风"。在华夏民族祖祖辈辈生息劳作的这块神州土地上，自古以来，四时更迭的有序性、寒风（秋冬季，来自北方）暖风（春夏季，起于南方）消息去来的节奏性与花草树木生长衰杀、人们心态舒畅惨怛之间的有机联系，直接促成了理论思维领域中气论、《易》学和阴阳五行说等哲学思想的产生，也直接影响到审美和艺术领域中音乐这一时间艺术的高度发展以及草书、山水画、园林等空间艺术追求时间流动性特色的确立。其三，天时、地利、人和的"天人合一"整体观念。在"以农为本"的古代中国，天、地、人三者和谐一体，是搞好农业生产的基本保证。《荀子·天论》云："天有其时，地有其财，人有其治，夫是之谓能参。"《荀子·王霸》云："上不失天时，下不失地利，中得人和，而百事不废。"《吕氏春秋·审时》云："夫稼，为之者人也，生之者地也，养之者天也。"中国传统的"天人合一"观念将宇宙看成由天、地、人三要素组成的节奏统一、秩序井然的宏观系统。在这一宏观系统中，昊天覆盖着大地，时间的推移统率着空间的变化和万物的生命活动。人的地位十分独特：作为宇宙的一部分，人的生命活动受天地制约、受时空支配；作为"五行之秀"和"天地之心"，人又能够能动地掌握自然规律，自觉地协调天人关系，有意识地创造各种条件，使自然界为人类造福。在"天人合一"观念的影响下，中国先哲认定，人生命活动的盛衰和心灵世界的惨舒，与天地自然具有同一性或同构关系。在审美和艺术实践中，着力体悟、把握以至表现这种同一性或同构关系，千百年来，始终是华夏诸门类艺术所孜孜追求的最高境界。其四，圜（圆）道意识。圜道作为哲学范畴始

见于《吕氏春秋》，但圜道意识在历史上出现甚早。反映夏代农事的《夏小正》，对天象和物候周期性变化所作的描述已蕴含有圜道意识。殷商卜辞中已有以60年为一周期的六十甲子表。周原卜辞中已有月相“既生魄”和“既死魄”往复循环的记述。成书于商周之际的《周易》，则从书名、卦象和卦爻辞几个方面表述了“周”和“复”的圜道观念。此后经过众多思想家的阐发，圜道观念日趋精深，成为中国传统文化中最基本的思想观念之一。上述为全民族共有的观念，渗透到审美和艺术领域中，或直接或间接地推动了华夏美学基本特色的形成。

中国古典美学基本特征的形成，又同中国奴隶社会、封建社会的基本特点有关。古代中国进入奴隶社会时，上层建筑和意识形态中“一亡一存”的现象早就为历史学家所察觉。“一存”者，氏族社会以血缘为纽带的宗法关系顽固地保存了下来，与氏族社会敬神、祭祖、庆功、结盟等“大事”联系一体的“礼乐”顺理成章地沿袭了下来。“一亡”者，商周时代犹在支配人生的天命神学观，至周末春秋之世逐渐丧失威慑的力量，“神灵之天”逐渐为“自然之天”取代。“天”的神学品格的丧失，使统治者失去了用来威慑臣民的可靠手段，面对错综复杂的社会矛盾，不得不寻找妥善处理宗法制社会人与人关系的新的思想武器。

孔子以及由他开创的儒家学派，正是在社会迫切需要思想家拿出治国平天下的“灵丹妙方”的时刻，登上历史舞台的。孔子标举仁学(亦即非神学的人学)，提倡仁义之道。他在理论上的创造性突出地表现在“以仁释礼”上，亦即将原先置立在神学基石之上而现今已徒具形式的“礼”，经他之手，将其置立在新的仁学基石之上；将原先仰赖神灵之天的威力推行的行为规范，经他的仁学的点化，由“他律”变为“自律”，成为个体自觉的内在心

理要求。《论语·八佾篇》载："子曰：人而不仁如礼何？人而不仁如乐何？"孔子的上述感慨说明，原先面临"崩"和"坏"命运的礼乐，一旦充实新的"仁"的内容，那末，就完全有可能在协调个体与社会的关系、维护和巩固以血缘为纽带的宗法关系方面，发挥巨大的作用。应该说，孔子标举仁学，创造性地"以仁释礼"以及高度重视礼乐的社会作用，凡此种种，在中国思想史（美学史当在其中）上具有划时代意义。

与孔子为代表的儒家学派的旨趣大异，以庄子为代表的道家学派标举自然之道。他们率直批评儒家鼓吹的仁义之道是束缚人自由的"桁杨接槢"、是扼杀"性命之情"的"桎梏凿枘"[①]；率直批评儒家"制礼作乐"的举措使社会"踶跂好知，争归于利"[②]、"礼乐偏行而天下乱矣"[③]。他们认为，唯有"退仁义，摈礼乐，至人之心有所定矣"[④]。换句话说，唯有顺应自然之道，在人与自然的统一中，人的生命活动才能获得自由，才能体验到美之所在。

初盛唐之际，禅宗的崛起，又使中国思想史翻开了新的一页。以慧能为代表的佛教禅宗，标举本觉之心（真如佛性）。他们认为，儒家孜孜追求的伦常之乐，道家心向往之的山林之乐，皆虚幻不实，唯有众生对自身本觉之心（真如佛性）的瞬间顿悟，才具有实在性。

自周秦至明清，在近两千年的时间跨度内，儒道释（禅）三家各是其是而各非其非。他们在意识形态领域内，围绕着人的本

---

① 《庄子·在宥篇》。
② 《庄子·马蹄篇》。
③ 《庄子·缮性篇》。
④ 《庄子·天道篇》。

质以及礼乐教化等重大问题所开展的旷日持久的争论，使中国思想史具有迥然不同于西方的鲜明个性。而中国古典美学也正是在上述几个因素的交织影响下，逐步形成下述六大基本特征的。

（一）强调美与善统一

强调美与善的统一，是儒家美学的主要内容，也是中国古典美学的基本特征之一。儒家强调美与善的统一，主要涉及人格美领域和艺术美领域两个方面。在人格美领域内，儒家一方面肯定个体人格的独立性，强调个体全面发展的社会意义；另一方面又认为，个体的发展和人格的独立只有最终导致个体与社会的和谐一体时，才真正具有审美价值。孔子主张"志于道，据于德，依于仁，游于艺"[①]，意即一个全面发展的人，应该志向于道，立足于德，归依于仁，游憩于艺术园圃之中，最终通过艺术和审美，使精神进入自由境界。孔子同时主张"里仁为美"[②]，意即人只有与"仁"相融一体，才会显现出美来。总之，在孔子看来，人的发展只有最终导致个体与社会二者关系的和谐一体，为群体生存作出贡献而符合于"善"时，才具有"美"的价值。孟子则就个体人格的自我完善过程，提出"善"、"信"、"美"、"大"、"圣"、"神"的六等级说[③]。其中的"美"，既包含了"善"又超越于"善"，它是"善"在与其自身相统一的外在感性形式中的最完满显现。

---

① 《论语·述而篇》。

② 《论语·里仁篇》。

③ 《孟子·尽心下》。

而“大”、“圣”、“神”后三个等级均比“美”高，但无不包含着“善”的内容。因此，孟子对人格美所作六等级的划分，相当典型地体现了中国古典美学中那种“美”与“善”一致的民族特色。

儒家在人格美领域以美善统一作标准，为民立极，千百年来，陶铸出一大批既具有强烈的道德自律意识，又具有为民请命不惜赴汤蹈火、为民族存亡奋战不惜肝脑涂地那样一种强烈献身精神的精英人物。这些精英人物，正是我们民族能自立于世界民族之林的脊梁所在。通览中国古典美学史，我们固然不应无视儒家人格美观的负面糟粕(如造就了一批明哲保身的政治庸人)，然而面对某些人的民族虚无主义鼓噪，今天多提一句儒家人格美观的正面价值，似亦并非多余。

中国古典美学强调美善统一，也表现在艺术美领域中。

本来，在现实生活中，受一定的历史条件的限制，人们对美的追求常与社会伦理规范以及功利意向发生矛盾。面对这一事实，春秋战国时期的墨子持取其“善”而去其“美”的狭隘功利主义态度；道家的老子和庄子则企图摆脱现实的伦理功利的束缚，全力追求绝对的精神自由和美。以孔子、荀子为代表的儒家与道、墨两家的态度判然有别，他们高度重视礼乐传统，高度重视艺术的政教功能，在充分肯定美的自身价值的前提下，要求美与善二者在艺术中完满地实现统一。以下材料即是明证：

> 子谓《韶》，尽美矣，又尽善也。谓《武》，尽美矣，未尽善也。(《论语·八佾篇》)
>
> 人之生，不能无群；群而无分则争……，故为之雕琢刻镂、黼黻文章，使足以辨贵贱而已，不求其观；为之钟鼓管磬、琴瑟竽笙，使足以辨吉凶、合欢定和而已，不求其余。(《荀子·富国篇》)

故乐行而志清，礼修而行成，耳目聪明，血气和平，移风易俗，天下皆宁，美善相乐。（《荀子·乐论》）

总之，不论是孔子还是荀子，只要是儒家学派美学家，凡涉及审美和艺术，无不显示出强烈的尚功利、重伦理政治的功利主义倾向。

孔子、荀子之后，主要受儒家学派的影响，强调美善统一、强调艺术的政治伦理教化作用的美学思想，在中国历史上不绝如缕，并且在各门艺术中均有极充分的表现。例如：

先王之制礼乐也，非以极口腹耳目之欲也，将以教民平好恶而反人道之正也。（《礼记·乐记》）

这是音乐艺术强调必须美善统一。

正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王是以经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。（《毛诗序》）

诗者持也，持人情性。《三百》之蔽，义归无邪。持之为训，有符焉耳。（《文心雕龙·明诗篇》）

文章合为时而著，歌诗合为事而作。（白居易《与元九书》）

这是诗歌艺术强调必须美善统一。

天文人文，岂徒调墨弄笔为美丽之观哉？载人之行，传人之名也。善人愿载，思勉为善；邪人恶载，力自禁裁。然则文人之笔，劝善惩恶也。（王充《论衡·佚文篇》）

文便是道。（朱熹《朱子语类》）

这是文章写作强调必须美善统一。

图绘者，莫不明劝戒，著升沉。千载寂寥，披图可鉴。（谢赫《古画品录序》）

夫画者，成教化，助人伦，穷神变，测幽微，与六籍同功。（张彦远《历代名画记》）

这是绘画艺术强调必须美善统一。

中国古典美学强调美与善的统一，强调艺术的政治教化作用，使审美和艺术同社会道德情操的提高，同个体精神境界的开拓，同一个时代社会风气的净化紧密联系一起，这无疑包含着值得肯定的合理因素。但是，另一方面，把艺术和审美限定在剥削阶级统治者设定的伦理政治框框内，片面地过分地强调艺术的政教作用，甚至在艺术和伦理政治之间划等号（如理学大师朱熹所言），这又极大地限制了艺术全方位、多层次地表现（再现）生活的可能，严重地影响了艺术按照其自身规律的自由发展。

（二）强调情与理统一

中国古代艺术以礼乐为中心。荀子《乐论》和《礼记·乐记》等儒家典籍反复宣扬"礼中有乐，乐中有礼"、"礼乐相济"的思想，再三强调礼乐在维护宗法制统治方面的重要作用，这使中国美学在审美和艺术领域中，在高度重视情感抒发的同时，又十分强调理（礼）对情的节制和规范，极端注重情理二者的和谐统一关系。例如：

子曰："《关雎》乐而不淫，哀而不伤。"（《论语·八佾篇》）

夫乐者乐也，人情之所必不免也，故人不能无乐，……

乐则不能无形，形而不为道则不能无乱，……以道制欲，则乐而不乱；以欲忘道，则惑而不乐。（荀子《乐论》）

乐也者，情之不可变者也；礼也者，理之不可易者也。乐统同，理辨异，礼乐之说，管乎人情矣。（《礼记·乐记》）

变风（诗）发乎情，止乎礼义。发乎情，民之性也；止乎礼义，先王之泽也。（《毛诗序》）

这就是说，无情不成文（文学），无情亦不成艺（艺术）。然而文学艺术中的情感抒发又必须接受伦理政治的节制和规范。那种追求非理性的情绪表露或动物性欲望宣泄的倾向，在中国美学家眼中，显属唾弃之列。

中国古典美学重视艺术的表情性，重视情感和理智的和谐统一关系，由此，中国艺术中很少见到宣扬宗教迷狂和赞颂动物性欲望宣泄的精神垃圾，这是其十分可贵之处。但是，中国美学要求艺术中的情感抒发必须受封建伦理政治的节制和规范，这又极大地限制了艺术中情感抒发的广度和深度。尤其是当奴隶主和封建主统治者日趋腐朽没落之日，依然对艺术提出这一要求，必然导致艺术之花的凋零和艺术园圃的荒芜。另外，通览中国古典美学史时，我们还可发现，不少艺术家在表达对生活的感受时，左顾右盼，顾虑重重；在展现社会激烈冲突的历史画面时，如临如履，心有余悸。像汉代司马迁那样敢于为项羽、陈胜等叛逆英雄树碑立传、高唱赞歌者，实属凤毛麟角。如若追溯这一历史现象的社会根源，那么，千百年来，剥削阶级统治者挥舞“礼”或“理”的大棒，公开扼杀艺术家激情的抒发，残酷镇压思想界不同政见者（即所谓“异端”）的活动，不能不说是造成文学艺术界这一既可悲又可叹状况的症结所在。

(三) 强调人与自然统一

"天人之学"在中国古代思想史上占有重要一页。中国古代哲人希有言"人"而不言"天"者,然而在儒道等学派那里,天人这一对范畴的内涵却有极大的差异。以孔子为代表的儒家认为,伦理道德规律(人道——仁义之道)与自然规律(天道)是一致的。自然物之所以美,是由于它们同人一样具有伦理道德属性。荀子等人提出的"比德"说,相当集中地体现了儒家天人观的基本特征。

与儒家的旨趣不同,以庄子为代表的道家认为,"通天下一气耳","气"是天地万物的本体和生命之源。自然物之所以美,是由于它们运动的节奏韵律同人的生命活动形式存在着同一关系。庄子提出的"同德"说,相当集中地体现了道家天人观的基本特征。

主要受道家以气论为基础的天人关系论的影响,中国古典美学认为,艺术美的奥秘在于主体情思与客体景物的交融合一、在于人内在的生命力搏动与外在自然界生机活力的交感统一、在于艺术家全身心之"气"与宇宙天地间生生不息之"元气"的相交合一。例如,在文学领域内,中国美学家提出:

> 笼天地于形内,挫万物于笔端。(陆机《文赋》)
>
> 写气图貌,既随物以宛转;属采附声,亦与心而徘徊。(刘勰《文心雕龙》)

这就是说,文学作品之美在于情与景、心与物的交融合一。

又如,在书法领域内,中国美学家提出:

书之气，必达乎道，同混元之理。七宝齐贵，万古能名。阳气明则华壁立，阴气太则风神生。把笔抵锋，肇乎本性。（六朝托名王羲之所作《记白云先生书诀》）

张旭善草书，不治他技。喜怒、窘穷、忧悲、愉佚、怨恨、思慕、酣醉、无聊、不平，有动于心，必于草书焉发之。观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书。（韩愈《送高闲上人序》）

情动形言，取会风骚之意；阳舒阴惨，本乎天地之心。（孙过庭《书谱》）

这就是说，书法美所表现的，乃是艺术家内在的生命力搏动与外在自然界生机活力之间的交感与统一、碰撞与融合，乃是宇宙天地间万古长存的生命力之颂歌。

再如，在绘画领域内，中国美学家提出：

以一管之笔，拟太虚之体。（王微《论画》）

一画收尽鸿蒙之外。（《石涛《画语录》）

山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也。（石涛《画语录》）

这就是说，中国画之美，在于艺术家全身心之"气"与山川自然之"生气"、与宇宙天地生生不息之"元气"的交感合一。

中国古典美学在元气论基础上强调人与自然的统一，其实质在于强调审美和艺术既本源于自然又超越于自然、既超越于自然又不脱离于自然。正如上面所引文论、书论和画论等材料所表明的：其一，中国古典美学要求于艺术家的，不是以"主子"的身份、用居高临下的目光去扫视（观察）事物、去反映事物，而

是如同画家石涛“黄山是我师，我是黄山友”、诗人李白“相看两不厌，唯有敬亭山”、诗人欧阳修“花开鸟语辄自醉，醉与花鸟为友朋”、诗人辛弃疾“我见青山多妩媚，料青山见我应如是”那样，以一种朋友的身份，用全身心去拥抱宇宙、去亲昵自然，最后在情感的双向交流之中，借助于语言文字、笔墨线条等物质手段，去表现艺术家对天地自然生机活力的真切情感体验。因此，中国古代艺术（诗、书、画）不是主体去反映客体，而是审美主客体的相融合一。在有关作品中，洋溢着浓厚的人情味。其二，中国古典美学要求于艺术家的，不是运用自然科学方法去捕捉“典型瞬间”、去截取片段以拼成整体、去创造什么“艺术典型”，而是“精骛八极，心游万仞”（陆机）、“视通万里，思接千载”（刘勰）、“仰观吐曜，俯察含章”（刘勰），以感知、理解、情感、想像交织于一体的审美心胸，去表现艺术家内心真切感受到的客体对象与宇宙生机活力的内在联系，去创作情景交融、心物统一、人与自然融合一体的艺术意境。因此，中国古代艺术不是再现对象，而是融再现表现于一体。在有关作品中，渗透着强烈的历史（时间）感和哲理味。

由此，在中国美学史建设中，有的研究者以西方的“反映”论为标准来取去主再现表现于一体的中国古典美学，以西方的“典型”论为尺度来臧否尚艺术意境的中国古典美学，以此方法探求中国古典美学之“庐山真面目”，实是“方枘而圆凿”。

（四）强调无限与有限统一，但偏重于无限

中国古典美学强调无限与有限统一，但偏重于无限。中国

古典美学这一特征的形成，与先秦道家、魏晋玄学和佛学以及唐代佛教禅宗等的影响分不开。

道家老子认为，作为万物本体和生命本源的“道”（元气）是“有”（实）与“无”（虚）的统一，并且“无”（虚）处于矛盾的主导地位。“道可道，非常道。”“道”是绝言超象不可道的，但是人生之最高境界却在得“道”、在体悟宇宙天地之“大化”。庄子发展了老子的道论和《易传》的言意论，这主要表现在：其一，他认为，万物本体和生命本源的“道”犹如“玄珠”，感官（离朱）、理智（知）和言辩（喫诟）不能获得它，但是虚实统一的艺术形象（象罔）却可以把握它。其二，与《易传》的“立象尽意”论不同，庄子从另一个角度对言意关系作了阐述。《庄子·外物篇》云：“言者所以在意，得意而忘言。”这就是说，只有超越有限（言），才能体验和把握无限（意，以及与意相对的道）。

魏晋时期，玄学家王弼坚持以“无”为万物本体，认为“有之为有，恃无以生”、“有之所始，以无为本”[①]。佛学家僧肇则认为，世界的真实面貌（实相—佛性）应是“非有非无”的“有无合一”，亦即“虽有而不有，虽无而不无”、“有无异称，其致一也”[②]。此外，僧肇将把握涅槃之道称之为“穷微言之美，极象外之谈”[③]，将研讨般若之论，称之为“斯则穷神尽智，极象外之谈”[④]。魏晋玄学家和佛学家以体悟把握本体“无”和实相“非有非无”为人生最高境界，对中国古典美学着力追求无限这一基本特征的形成，影响至大。

---

① 《老子道德经注》。
② 《肇论》。
③ 《肇论》。
④ 《肇论》。

魏晋玄学界和佛学界还上承《易传》和《庄子》的有关论点，展开了"言意之辩"。玄学家王弼在《周易略例》中以老庄解《易》，将庄子的"得意忘言"说发展为"得意忘象"说。提出"言者所以明象，得象而忘言"，"象者所以存意，得意而忘象"，"存象者非得意者"而"忘象者乃得意者"，强调为着"得意"而绝不可执着于"言"、"象"。佛学家竺道生的观点与王弼相类。他认为，"象者理之所假，执象则迷理"①，"得意则忘象"、"入理则言息"、"忘筌取鱼，始可与言道"②，同样强调超"言"越"象"，全力体悟"实相"（佛性）的重要意义。

崛起于唐代的中国化佛教——禅宗，标举"不立文字，教外别传"、"直指人心，见性成佛"，否定语言文字（概念）有表达佛理（实相，佛性，第一义）的可能性。当不得不使用语言文字时，随即告示学人："得意者越于浮言，悟理者超于文字"③。禅宗还再三强调，语言文字与佛理之间的关系，犹如"指"（手指）与"月"（月亮）的关系④，绝不可执"指"为"月"，只有随"指"所示去全力把握"月"（月亮），才是禅宗的本意所在。

正是受上述道家老庄、魏晋玄学和佛学以及唐代佛教禅宗等的深刻影响，中国古典美学在肯定艺术美创造的一般法则在于虚实相生、形神兼备、情景交融、言意统一、象与"象外"统一，亦即无限与有限融于一体的同时，进一步表露出尚虚、重神、主情、尚"言外之意"、讲究"超以象外，得其环中"这一偏重于追求无限的美学取向。

---

① 慧琳《竺道生法师诔》。

② 《高僧传·竺道生传》。

③ 《大珠禅师语录》。

④ 宗密《禅源诸诠集都序》等。

例如，在画论领域内，中国美学家提出：

顾（恺之）曰：四体妍蚩本无关于妙处，传神写照正在阿堵中。（《世说新语·巧艺》）

若拘以体物，则未见精粹；若取之象外，方厌膏腴。（南齐谢赫《古画品录》）

论画以形似，见与儿童邻，……边鸾雀写生，赵昌花传神。（宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一）

写其形必传其神，传其神必写其心。（宋陈郁《论写心》）

画虽状形主乎意。（明王履《华山图序》）

写生者贵得其神。（明陆世道《跋画》）

画品惟写生最难，不特传其形似，贵其神似。（明莫是龙《跋画》）

山水画"实处之妙，皆因虚处而生"。（清蒋和《学画杂论》）

画有虚实处，虚处明，实处无不明矣。（清范玑《过云庐画论》）

上述诸美学家所论洋洋乎堪称大观，然一言以蔽之，即：绘画须以形写神，但贵在得神；绘画须虚实相生，然以虚为主。

又如，在书论领域内，中国美学家提出：

书者心也，字虽有象，妙出无为；心虽无形，用从有主。初学条理，必有所事，因象而求意；终及通会，行所无事，得意而忘象。（明项穆《书法雅言》）

这就是说，书法妙在象与"象外"（无形）一体，然"象外"居于"用从有主"的地位。

再如，在诗论领域内，中国美学家提出：

但见情性，不睹文字，盖诗道之极也。（唐皎然《诗式》）

超以象外，得其环中。（唐司空图《诗品》）

诗"必能状难写之景如在目前，含不尽之意见于言外，然后为至矣"。（宋欧阳修《六一诗话》引梅尧臣语）

诗"其妙处透彻玲珑，……言有尽而意无穷"。（宋严羽《沧浪诗话》）

夫情景相融而成诗，此作家之常也。（明谢榛《四溟诗话》）

诗词"情为主，景为客，说景即是说情"。（清李渔《窥词管见》）

这就是说，诗词美的奥秘在于：情景相融，以情为主；言意一体，然"含不尽之意见于言外，然后为至"；象与"象外"一体，然贵在"超以象外，得其环中"。

总之，中国古典美学认为，若要创作出美的艺术，那末必须坚持以下原则：虚实相生，以虚为主；形神兼备，贵在得神；情景交融，重在情之抒发；言意统一，贵在得"言外之意"；象与"象外"统一，务求"超以象外，得其环中"。换言之，艺术美之创造，妙在无限与有限一体，而无限居于矛盾主导地位。

正因为中国古典美学的精义在此，所以审美观照的进行，讲究超越名言（概念）、超越物象（形象），讲究全力把握体悟名言或物象背后的宇宙本体、人生真谛，亦即超越"有限"而去全力把握体悟其背后的"无限"。

(五) 肯定认知与直觉统一,但偏重于直觉

中国古典美学这一特征,与中国古代哲学的特点密切相关。中国古代哲学的核心是"成人"问题。儒家的目标在成"圣人",道家意在成"至人"(真人),禅宗则日思夜想成"佛"。儒、道、释三家美学观的微妙差别(同中之异和异中之同),正是三家的"成人"观在审美和艺术领域中扩展延伸的具体表现。

儒家的目标在成"圣人",亦即成就为弘扬仁义之德,推行仁义之政,促进个体与社会关系、人与自然关系在"仁"的基础上和谐一体的道德巍巍者。而儒家人能成"圣人"的基石,在于人皆有仁义之心。试观下述儒家之言:

> 君子无终食之间违仁。(《论语·里仁》)
>
> 仁义礼智,非由外烁我也,我固有之也。(《孟子·告子上》)
>
> 凡有四端(仁、义、礼、智)于我者,知皆扩而充之矣,若火之始然,泉之始达。苟能充之,足以保四海。(《孟子·公孙丑上》)
>
> 君臣、父子、兄弟去利怀仁义以相接也,然而不王者,未之有也。(《孟子·告子上》)
>
> 君子(圣人之通称)所过者化,所存者神,上下与天地同流。(《孟子·尽心上》)
>
> 圣人,人伦之至也。(《孟子·离娄上》)

这就是说,人皆有仁义之心,而圣人之所以为"圣人",即在于能将此仁义之心扩而充之、推及四海、洋被天下,使个体与社会关

系、人与自然关系协调一体。

由此可知,儒家的"成人"观事实上是一种整体观。在儒者的心目中,个体与社会之间、人与自然之间乃是联系一体的、不可分割的整体世界。部分与整体之间,并非判离绝缘的条条块块。由于它们之间始基(仁义)同一,结构(阴阳五行)同一,支配之规律(理或道)同一,因此,部分与整体之间有着相似或相通的特性。换言之,它们之间具有"类"的同一性。

正因为在儒者心目中,对象世界乃一联系一体的整体世界,整体与部分之间乃同"类"关系,由此,在体悟了部分(个体)"仁"的特性之后,即可运用比类直觉的方法,由部分体悟整体的特性,从中得到仁义之道无处不在的心理感受。如:

> 子曰:"知者乐水,仁者乐山。"(《论语·雍也》)

在这里,智者之所以"乐水",是因为水流动不息的"动"的特性,与智者自身爱动脑筋、敏于思考的"动"的特性,二者相类;仁者之所以"乐山",是因为山沉稳泰然的"静"的特性,与仁者自身遇事沉着冷静的"静"的特性,二者相类。由此,智者接近水与仁者接近山时,能从山和水那儿比类直觉到与人相类的精神品格,产生人的美德于自然界亦随处可见的心理感受。再如:

> 孔子曰:"夫玉者,君子比德焉。温润而泽,仁也;栗而理,知也;坚刚而不屈,义也;廉而不刿,行也;折而不挠,勇也;瑕适并见,情也;扣之,其声清扬而远闻,其止辍然,辞也。故虽有珉之雕雕,不若玉之章章。《诗》曰:'言念君子,温其如玉。'此之谓也。"(《荀子·法行篇》)

这条材料同样说明,人能从玉那儿比类直觉到与人相类的"仁"、"智"、"勇"等美德,产生"仁"德在自然界亦随处可见的直觉

感受。

当然，儒家标举"圣人"、宣扬仁义之德具有社会普遍性，鼓吹仁政的实行具有天然合理性时，除重视比类直觉之外，还极端重视认知的作用。孔子本人非常重视礼乐和《诗》三百篇的学习在"成人"过程中的价值和意义。用他的话说，即："不学诗，无以言；不学礼，无以立。"[1]同时孔子又认为，也唯有仁德之人，才能真正懂得礼和乐的价值。用他的话说，那就是："人而不仁，如礼何？人而不仁，如乐何？"[2] 如果说，儒家在成就"圣人"的过程中，十分重视比类直觉，旨在使人从感性直观中获得"仁"的世界美德之花到处盛开的心理感受，那么，儒家极端重视认知，旨在使人从理性思维中明白唯有"仁"的社会才合乎物理而顺乎人情的道理了。儒家兼重直觉和认知，其奥秘即在于此。

道家的目标在"体道"（或"得道"）而成"至人"（"真人"）。"道"是天地万物的本根，其特点是："道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。"[3] 它是超感官的，然而它又"无所不在"，真实地存在于宇宙万有之中。由此，在道家那儿，企图成就为"至人"，不可能采取儒家那种由部分（个体）比类直觉整体（社会）的方法，而只能采取由末而探本、由枝而寻根、由万物而体悟大道的意会直觉法。

道家重视意会直觉的材料，在《庄子》一书中，即可找到。例如：

天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而

① 《论语·季氏》
② 《论语·八佾》。
③ 《庄子·知北游》。

不说。圣人者，原天地之美，而达万物之理。（《庄子·知北游》）

这就是说，至人（圣人）从天地、四时和万物运动变化的节奏韵律中，意会直觉到了“道”的存在，感受到了天地独具的那种“大美”。又如：

仲尼见之（指楚国得道者温伯雪子）而不言。子路曰：“吾子欲见温伯雪子久矣，见之而不言，何邪？”仲尼曰：“若夫人者，目击而道存矣，亦不可以容声矣。”（《庄子·田子方》）

由《庄子》一书所载该材料看，仲尼从“至人”温伯雪子身上，意会直觉到了本根之道的存在，但所得的心理感受又是“不可以容声”的，亦即不可以言传的。再如：

老聃曰：“吾游心于物之初”，“夫得是，至美至乐也。得至美而游乎至乐，谓之至人”。（《庄子·田子方》）

这就是说，老聃“游心于物之初”，意会直觉到了“道”之存在，从而得到了“至美至乐”的心理感受。

总之，肯定意会直觉，是道家区别于儒家的一大特点。

禅宗的人生目标在体悟佛性而成“佛”，其依据是“一切众生皆有佛性”，然而“佛性”是超言绝象的。由此，众生成佛，既不能采用儒家那种以仁学为基础的由部分（个体）悟解整体（社会）的比类直觉法，又不能采用道家那种以道论为基础的由枝末（万有）悟解本根（道）的意会直觉法，更不能通过学习经典得之。希运禅师《传心法要》有言，“我此禅宗，从上相承以来，不曾教人求知求解”。禅宗成“佛”，只能通过“从自心顿现真如本性”的顿悟

直觉法。

禅宗顿悟直觉成"佛",并不排斥他人(禅师)的引导启迪,也不排斥它物的自然触发,但他人的启迪和它物的触发,只是起一种催化作用,最后成"佛"与否全在本人能否"从自心顿现真如本性",亦即从自心获得瞬间即永恒、"大身过十方"那样一种"我即佛"的直觉感受。有关顿悟成佛的材料,在禅宗史籍中俯拾皆是。例如:

> (德山和尚)长讲《金刚经》为业,后闻南方禅宗大兴,罔措其由,遂罢讲、散徒、携疏抄南游。先到龙潭(即龙潭崇信禅师)……,至夜入室侍立。更深,潭(龙潭禅师)曰:子何不下去。山(德山和尚)遂珍重揭帘而出。见外面黑,却,回云:外面黑。潭(龙潭禅师)乃点纸烛度与山(德山和尚),方接次,潭(龙潭禅师)便吹灭。山(德山和尚)于此忽然大悟。(《正法眼藏》)
>
> (志勤禅师)因见桃花而悟道。(《五灯会元》)

上述两条材料均未提及禅师顿悟成佛之际的心态,但记录慧能言行的《坛经》一书对此有所描述,那就是:"心量广大,犹如虚空,……虚空能含日月星辰、大地山河、一切草木、恶人善人、恶法善法、天堂地狱,尽在空中。"这就是说,禅师顿悟成佛之际的心态,乃是一种主客不分、心物一体、人天圆融无碍的无差别精神境界。可见,禅宗标举的顿悟直觉,是判然区别于儒家的比类直觉和道家的意会直觉的。

中国思想史上,儒家兼重认知与比类直觉、道家推重意会直觉以及禅宗标举顿悟直觉这一思维传统,深刻影响了中国古典美学的发展方向。

儒家美学是兼重认知与比类直觉的。《论语·阳货》载："子曰：小子何莫学夫《诗》？《诗》，可以兴，可以观，可以群，可以怨。迩之事父，远之事君，多识鸟兽草木之名。"由这则语录可以看出，孔子不但重视诗歌欣赏中"感发志意"的直觉作用，而且也重视诗歌欣赏中"观风俗之盛衰"以及"多识鸟兽草木之名"的认知作用，并且还十分注意诗歌欣赏中"可以群，可以怨"的美感教育作用。总之，孔子的"兴观群怨"说，闪烁着这位哲人对艺术社会作用全面理解的智慧光辉。

受儒家思想的影响，中国古典美学中很少见到排斥或抹煞认知的极端倾向，相反地，肯定以至强调认知的观点，千余年来，在审美和艺术领域中时有所见。以下两条古代画论中的有关材料，似足以说明该问题：

> 以忠以孝，尽在于云台；有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容；赞颂有以咏其美，不能备其象；图画之制，所以兼之也。……是知存乎鉴戒者，图画也。（唐张彦远《历代名画记》）
>
> 然则自帝王名公巨儒相袭而画者，皆有所为述作也。如今成都周公礼殿，有西晋益州刺史张牧画三皇五帝、三代至汉以来君臣贤圣人物，灿然满殿，令人识万世礼乐。（宋郭熙《林泉高致·画题》）

在绘画美学家张彦远看来，汉王朝统治者组织画家画二十八名将像于云台、画十二功臣像于麒麟阁，其目的即在"留乎形容，或昭盛德之事；具其成败，以传既往之踪"，亦即发挥绘画艺术的认知功能，在天下臣民面前，以形象告示做人的榜样。而按照绘画

美学家郭熙的看法，四川成都周公礼殿遗存的圣君贤臣人物画，是刺史张牧出于“令人识万世礼乐”的政教目的，以绘画为“教具”，画在殿壁之上、教育世人的。

但是在肯定认知的同时，中国古典美学又明显地表露出推重直觉、甚至是崇尚直觉的美学取向。在中国古代的诗论、文论、书论和画论中，以比类直觉阐发审美感受的材料，俯拾皆是。例如，梁武帝评书云：“王右军书，字势雄强，如龙跳天门、虎踞凤阁。”欣赏王羲之书法所得到的美感，与观赏龙腾虎跃之状所得到的美感，几乎相类：二者都属雄强的阳刚之美。又如，宋米芾《海岳书评》云：“怀素书，如壮士拔剑，神彩动人，而回旋进退，莫不中节。”欣赏怀素书法所得的美感，与欣赏壮士舞剑所得的美感，也几乎相类：二者均是错落有致而又神彩动人。再如宋苏轼《答谢民师书》云：“所示书教及诗赋杂文，观之熟矣，大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于不可不止，文理自然，姿态横生。”东坡先生由“文理自然，姿态横生”的审美感受中，直觉谢民师文章与“行云流水”相类。当然，在浩如烟海的美学史资料中，以比类直觉阐发审美感受最精彩者，似是明袁宏道的《文漪堂记》。该文云：

> 天下之至奇至变者，水也。夫余水国人也，少焉习于水，犹水之也。已而涉洞庭，渡淮海，绝震泽，放舟严滩，探求五泄，极江海之奇观，尽大小之变态，而后见天下之水无非文者。
>
> 既官京师，闭门构思，胸中浩浩，若有所触。前日所见澎湃之势，渊洄沦涟之象，忽然现前。然后取迁、固、甫、白、愈、修、洵、轼诸公之编而读之，而水之变怪，无不毕陈于前者。或束而为峡，或回而为澜，或鸣而为泉，或放而为海，或

狂而为瀑，或汇而为泽，蜿蜒曲折，无之非水，故余所见之文，皆水也。

……故文心与水机，一种而异形者也。

当袁宏道从至奇至变的水中直觉到文章那种美、从穷极变态的文章中又直觉到水那种美时，骤然萌发"文心与水机，一种而异形"的心理感受。这种心理感受，正是艺术和审美活动中平常人亦有而又常为平常人忽略的比类直觉感受。

中国古曲美学亦推重意会直觉。例如：唐张怀瓘《文字论》云："深识书者，唯观神采。"宋沈括《梦溪笔谈》云："书画之妙，当以神会。"清刘大櫆《论文偶记》云："凡行文，多寡短长，抑扬高下，无一定之律而有一定之妙，可以意会，而不可以言传。"清章学诚《文史通义》云："学术文章，有神妙之境焉。末学肤受，泥迹以求之；其真知者，以谓中有神妙，可以意会，而不可以言传者也。"上述诸家所论的细微末节颇有差别，但基本精神则是一致的，这就是说：文艺作品中的美，很难用语言传达出来，唯有通过"意会"的途径体悟直觉得之。经刘大櫆等人的鼓吹，推重意会直觉的"可以意会而不可以言传"一语，几百年来，在神州大地上，早已成了妇孺皆知而又人人会用的"口头禅"。

中国古典美学还推重顿悟直觉。宋魏庆之《诗人玉屑》载范温语云："识文章，当如禅家有悟门。夫法门百千差别，要须有一转语悟入。"范温此语明确指出，在文章的阅读和欣赏中。"悟"的重要性。当然，在中国古典美学史上，标举顿悟直觉最力者，要推《沧浪诗话》的作者严羽。严羽论诗径直"借禅以为喻"。用他的话说："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。"认为艺术和审美的最高境界"不涉理路，不落言筌"，"惟悟乃为当行，乃为本色"。

但是值得注意的是，由于中国封建社会中儒家思想为官方支持而长期处于统治地位，因此即使像严羽这样一位深得禅宗顿悟直觉个中三昧、论诗径直"借禅以为喻"的美学家，也仍然没有将直觉与认知绝对割裂，以至彻底排斥文学艺术的认知功能。用他的话说："夫诗有别材，非关书也；诗有别趣，非关理也。然非多读书、多穷理，则不能极其至。"在严羽对古代诗歌进行审美判断时，他轻视"尚词而病于理"的南朝诗和"尚理而病于意兴"的宋诗，推重"尚意兴而理在其中"的唐诗，更折服于"词理意兴无迹可求"的汉魏诗。在这一审美取向中，同样找不到抹煞诗歌艺术认知功能的非理性倾向，相反地倒是包含着要求诗歌艺术应融认知、直觉于一体的合理思想成分。总之，华夏美学肯定认知与直觉的统一，但又偏重于直觉。而华夏美学这一特征的形成，又是前述四个特征合乎逻辑的发展。

（六）推崇仰观俯察、远望近察的"流观"观照方式

华夏民族的审美观照方式，有别于西方民族。了解东西方民族审美观照方式的差异和区别，将有助于全面把握华夏美学的基本特征。

南宋范晞文在考察中国诗歌的源流、特色和创作方法时，发现古代诗人笔下的诗歌句式竟有惊人的相似之处。他说：

> 苏子卿诗云："俯视江汉流，仰视浮云翔。"魏文帝云："俯视清水波，仰看明月光。"曹子建云："俯降千仞，仰登天阻。"何敬祖云："仰视垣上草，俯察阶下露。"又："俯临清泉涌，仰观嘉木敷。"谢灵运云："俯濯石下潭，仰看条上猿。"又："俯视乔木杪，仰聆大壑淙。"辞意一也，古人句法极多，

有相袭者。(《对床夜语》)

范氏上引诸诗,是否"辞意一也",此暂且勿论,但就"一俯一仰"的句式(法)而言,这些诗,的确给人以"何其相似乃尔"的雷同感。如若将视野放宽,我们还可为范晞文所论补充若干材料。通览中国文学史,不只是古诗中,"仰观俯察"的诗句比比皆是,就是古代辞赋中,"仰观俯察"的句子亦随处可见。例如:战国宋玉《高唐赋》云:"仰视山巅"、"俯视崝嵘"。东汉张衡《归田赋》云:"仰飞纤缴,俯钓长流,……弹五弦之妙指,咏周孔之图书。"东汉班固《西都赋》云:"仰悟东井之精,俯协河图之灵。"西晋潘安仁《怀旧赋》云:"仰睎归云,俯镜泉流。"

其实,我们的祖先对天地万物的观照,不但作"仰观俯察"的"上下察",而且还作"远望近察"的"远近观"。如:东汉王褒《甘泉赋》云:"却而望之,郁乎似积云;就而察之,霈乎若泰山。"魏何晏《景福殿赋》云:"立景福之秘殿,备皇居之制度。远而望之,若摛朱霞而耀天文;迫而察之,若仰崇山而戴垂云。"所以全面地说,华夏民族对天地万物的观照,乃是"仰观俯察"与"远望近察"融于一体的目光上下流动、视线远近推移的流观方式。传说中的伏羲"作八卦"就采取这种观照方式。《易·系辞下》云:"古者包牺(伏羲)氏之王天下也,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身远取诸物,于是始作八卦。"如所周知,在曹植《洛神赋》中,当洛神若隐若现、忽远忽近地出现在主人公眼前时,惊讶不已的主人公所持的同样是这一观照方式:"俯则未察,仰以殊观:睹一丽人,于岩之畔。……远而望之,皎若太阳升朝霞;迫而察之,灼若芙蕖出渌波。"

华夏民族对天地万物所持"仰视俯察"、"远望近察"这一观照方式,先贤有称其为"游目"或"游观"的,如:战国屈原《离骚》

云："忽反顾以游目兮，将往观乎四荒。"东汉张衡《髑髅赋》云："将游目于九野，观化乎八方。"东汉曹大家《东征赋》云："乃遂往而徂逝兮，聊游目而遨魂。"西晋张华《情诗》云："游目四野外，逍遥独延伫。"西晋潘岳《在怀县作》云："登城望郊甸，游目历朝寺。"魏刘桢《杂诗》云："释此出西城，登高且游观。方塘含白水，中有凫与雁。"也有称其为"流目"或"流观"的，如：东汉张衡《思玄赋》云："流目眺夫衡阿兮，睹有黎之圮坟。"李善注："冯衍《显志赋序》曰：'游情宇宙，流目八纮。'"西晋张华《答何劭》云："属耳听莺鸣，流目玩儵鱼。"唐李白《荆门浮舟望蜀江》云："流目浦夕烟，挂帆海生月。"战国屈原《哀郢》云："曼余目以流观兮，冀壹反之何时？"东晋陶渊明《读〈山海经〉》云："泛览《周王传》，流观《山海图》。俯仰终宇宙，不乐复何如！"还有称其为"身所盘桓，目所绸缪"的，如南朝宋宗炳的《画山水序》。以上各家所言，字面虽微有出入，但意思大致相同：在特定的审美活动中，主体观照客体对象，其身体是盘桓移动的，其目光是上下流动、往复推移的。诚如程泰万《水墨万壑图》题诗所言"看山若不足，步步总回头；看水吟不足，将水逐溪流"，这是一种"流观"，而不是西方油画家的"焦点透视"（几何透视）。

一个民族持何种观照世界方式，是持直线式的"焦点透视"，还是持曲线式的"流观"，归根结底，受该民族的哲学思维和美学思维支配。华夏民族崇尚"流观"的观照方式，与华夏民族哲学—美学思维中的以下观念的影响相关。

其一，"气化流行，生生不息"（清戴震语）的宇宙观念。中国气（元气）论哲学认为，无形无象的、充盈宇宙而连续无间的气，永无止息地化生着新生命。宋张载《正蒙·太和》云："气之为物，散入无形，适得吾体；聚为有象，不失吾常。太虚不能无气，气不

能不聚而为万物，万物不能不散而为太虚。循是出入，是皆不得已而然也。"这就是说，宇宙天地间，气一聚（聚而为万物）一散（散而为太虚）的"充虚"两种物质形态的转化是永无止息的。《礼记·乐记》云："地气上齐，天气下降，阴阳相摩，天地相荡，鼓之以雷霆，奋之以风雨，动之以四时，暖之以日月，而百化兴焉。"这就是说，宇宙天地间，气一上（地气上齐）一下（天气下降）的位置交换和交感激荡是永无止息的。也正由于气一聚一散、一上一下永无止息，才形成了"气化流行，生生不息"这一时时处处充满生机的宇宙生命图景。

中国先哲又认为，气（元气）无形无象，感官不能直接感知，但是通过仰观俯察、远望近察整幅宇宙生命图景，又完全能够把握大化流行的天地之道、体悟"天地之大德曰生"（易传）的宇宙真谛。《易·系辞下》云："仰以观乎天文，俯以察乎地理，是故知幽明之故。"韩康伯注："幽明者，有形无形之象。"这就是说，通过"仰视俯察"这一"流观"的观照方式，人们完全可以把握"有形"（明）之万物与"无形"（幽）之气循环转化的基本规律。《管子·心术下》云："内聚以为源，泉之不竭，表里遂通；泉之不涸，四肢坚固。能令用之，被服四固（圉）。是故圣人一言解之：上察于天，下察于地。"意思就是说，对人而言，气的聚集是生命的源泉。泉源不枯竭，表里才能通达；泉源不干涸，四肢才能强健。气充实人身，即可广溢天地。因此，圣人对生命之气的把握，须"上下察"于天地。《礼记·中庸》云："《诗》云：'鸢飞戾天，鱼跃于渊。'言其上下察也。君子之道，造端于夫妇，及其至也，察于天地。"这就是说，人自身的生命创造活动，也不是孤立的，当你"上下察"整幅宇宙生命图景时，就可悟解一个道理：人的生命创造活动与宇宙世界的生命活动，是相通一体的。总之，无论是对人的

生命活动规律的把握，还是对天地生机的体悟，按照中国先哲的观点，若要悟解天地之道，就必须持“仰观俯察”（或“上下察”）的“流观”。

其二，与时空一体的物质运动往复循环的圜道观念。《易·系辞下》云：“日往则月来，月往则日来，日月相推而明生焉；寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推而岁成焉。往者屈也，来者信也，屈信相感而利生焉。”《吕氏春秋·圜道》云：“日月一周，圜道也。月躔二十八宿，轸与角属，圜道也。精行四时，一上一下，各有遇，圜道也。物动则萌，萌而生，生而长，长而大，大而成，成乃衰，衰乃杀，杀乃藏，圜道也。”按照圜道观念，天地万物运动的每一个圜（圆），都是一个整体（一个环），周期显豁（时间），界限分明（空间）。由此，圜道观念事实上包含着时间观念、空间观念和动态观念。换言之，持圜道观念的民族，必然以“流观”的方式观照世界。

其三，唯有持仰观俯察、远望近察的“流观”方式，体悟把握天地之道，才能创作出模拟天地万物生命活动的“卦象”、创作出表现宇宙精神的艺术作品。《易·系辞下》云：“古者包牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身远取诸物，于是始作八卦，以通神明之德，以类万物之情。”据传说，包牺氏创作“八卦”时，即采取仰观俯察、远近取与的“流观”方式，所以《周易》“八卦”能模拟天地万物生命活动的动态，圣人也就能够借助“八卦”来预测事物将要发生的变化和可能出现的结果。“八卦”的创作是如此，中国艺术史上一些表现宇宙精神的书画精品亦如此。宋郭熙《山川训》云：学画山水者“身即山川而取之，则山水之意度见矣。真山水之川谷，远望之以取其势，近看之以取其质。……山，近看如此，远数里看又

如此，远十数里看又如此，每远每异，所谓山形步步移也；山，正面如此，侧面又如此，背面又如此，每看每异，所谓山形面面看也。”要想创作出“神于造化”的山水精品，画家必须“身即山川”，仰观俯察、远望近察山川生机，就必须对天地万物持“流观”的观照方式，做到“饱游饫看，历历罗列于胸中”。

在中国书法史上，有关书法本源问题，大体有三派观点，有的认为书“肇于自然”（以汉蔡邕为代表），有的肯定书“发于心源”（以唐释䛒光为代表），有的主张书乃自然与情思的统一（唐韩愈论张旭草书大致持这一观点）。一般地说，主张书“肇于自然”和书乃自然与情思统一这两种观点的书法理论家，均强调观察自然物象之美、体悟宇宙天地之道对书法创作的重要意义。唐李阳冰《上采访李大夫论古篆书》云：“缅想圣达立卦造书之意，乃复仰观俯察六合之际焉：于天地山川，得方圆流峙之形，于日月星辰，得经纬昭回之度；于云霞草木，得霏布滋蔓之容；于衣冠文物，得揖让周旋之体；于须眉口鼻，得喜怒惨舒之分；于虫鱼禽兽，得屈伸飞动之理；于骨角齿牙，得摆拉咀嚼之势。随手万变，任心所成。可谓通三才之品汇，备万物之情状者矣。”在这篇重要书论文献中，李阳冰分析前贤“立卦”和“造书”的原理为：取法天地山川、日月星辰、云霞草木以及鸟兽虫鱼等天地万物之象，并在此基础上“随手万变，任心所成”。由此产生了“通三才之品汇，备万物之情状”的《周易》卦象和文字书法。在李阳冰看来，书法既然本于天地自然，美书既然能“通三才之品汇，备万物之情状”，那么书法家对生机勃勃的天地自然就必定持“仰观俯察”的观照方式。用李阳冰的话说，即须“仰观俯察六合之际”。

诚如前述，一个民族的哲学—美学思维决定一个民族对世界的观照方式（审美观照方式当然包括在内）。就古代中国而

言，在物质运动与时空一体的宇宙观念、与时空一体的物质运动往复循环的圜道观念等传统观念的影响下，华夏民族对天地自然美和艺术美的审美观照，大体上都是持抑观俯察、远望近察的"流观"方式。

东晋王羲之《兰亭》诗云："仰视碧天际，俯瞰渌水滨。寥阒无涯观，寓目理自陈。大哉造化工，万殊莫不均。群籁虽参差，适我无非新。"作为诗人，王羲之仰观俯察整幅宇宙生命图景，从万象纷呈中，感受到天地万物的一派勃勃生机；从群籁参差中，感受到浩渺的宇宙中到处回响着生命的交响曲。王羲之仰观俯察所得到审美感受臻于极至，所以他在同一题材的《兰亭集序》中感慨良多地说："仰观宇宙之大，俯察品类之盛，所以游目骋怀，足以极视听之娱，信可乐也！"

中国古代一大批神品书作，以表现宇宙精神为旨归。对这类书法作品的欣赏，唯有持仰观俯察、远望近察的"流观"方式，才能获得真切的审美感受。晋成公绥《隶书体》云："纷华灿烂，䌷缊卓荦，一何壮观！……仰而望之，郁若霄雾朝升，游烟连云；俯而察之，漂若清风厉水，漪澜成文。"汉崔瑗《草书势》云："观其(草书)法象，俯仰有仪，……是故远而望之，漼焉若注岸崩涯；就而察之，即一画不可移。"中国古代山水画以表现天地生机、山川气象为旨归。对一些山水名迹的欣赏，也唯有持仰观俯察、远望近察的"流观"方式，才能体悟其中的妙趣和真意。清笪重光《画筌》云："寓目不忘，必为名迹；转瞬若失，尽属庸裁。……仰视岧峣，讶跻攀之无路；俯视丛邃，喜尽览之多途。无猿鹤而恍闻其声，有湍濑而莫睹其迹。近睇钩皴，潦草无从摹拓；远览形容，生动堪使留连。"一些出自大家之手的山水名迹，常能以有限的画面表现无限的宇宙生命图景。在仰观俯察、远望近察的"流观"

这类作品时，往往给人以“境生象外”、味之无尽的感受。用清恽南田《南田论画》的话说，即：“景不盈尺，游目无穷。”

事实上，仰观俯察、远望近察这一“流观”方式，已经成为我们民族观照世界的一个模式（定势），已经自然而然地支配着我们民族审美活动的开展，也就是说，不但在对天地自然和艺术美的观赏中持这一观照方式，而且在日常生活中，对人对物的审视，也大抵持这一观照方式。试以中国古曲小说中的有关材料为例，略述一二。历史上著名的几部中国古典小说，在主要人物初次“亮相”时，往往要介绍其形貌特征，但大多不作叙述性描写（西方小说，包括俄罗斯古典小说则常作叙述性描写），而是借助于在场其他人物眼睛的“折射”，来展现其形貌特征。以《水浒传》为例：鲁智深的形貌特征借史进的眼睛的视觉感受，展现在读者面前。其他人，如林冲的形貌特征借鲁智深眼睛的视觉感受展现在读者面前，武松的形貌特征借宋江眼睛的视觉感受展现在读者面前。《水浒传》如此；《红楼梦》亦大致如此。

这里需要指出的是，中国古典小说在借助某个人的眼睛展现主要人物的形貌特征时，某个人观照主要人物的方式大多是自上（头）而下（足）、转而又自下而上（脸）。以《水浒传》中的鲁智深出场为例，小说这样写道：

> 史进便入茶坊里来，拣一副坐位坐了，……只见一个大汉大踏步竟入来，走进茶坊里。史进看他时，是个军官模样。怎生结束？但见：头裹芝麻罗万字顶头巾，脑后两个太原府纽丝金环，上穿一领鹦哥绿纻丝战袍，腰系一条文武双股鸦青绦，足穿一双鹰爪皮四缝乾黄靴。生得面圆耳大，鼻直口方，腮边一部络腮胡须。身长八尺，腰阔十围。（《水浒传·第三回》）

很明显，史进对鲁智深形貌的观照，其视线为自上（头）而下（足），又自下而上（脸），呈S形的往复回环。再以《红楼梦》中王熙凤的出场为例，小说是这样写的：

> （林黛玉）只见一群媳妇丫鬟拥着一个丽人，从后房进来。这个人打扮与姑娘们不同，彩绣辉煌，恍若神妃仙子，头上戴着金丝八宝攒珠髻，绾着朝阳五凤挂珠钗，项上戴着赤金盘螭璎珞圈，身上穿着缕金百蝶穿花大红云缎窄裉袄，外罩五彩刻丝石青银鼠褂，下着翡翠撒花洋绉裙。一双丹凤三角眼，两弯柳叶掉梢眉，身量苗条，体格风骚。粉面含春威不露，丹唇未启笑先闻。黛玉连忙起身接见，贾母笑道："你不认得他。他是我们这里有名的一个泼辣货，南京所谓'辣子'，你只叫他'凤辣子'就是了。"（《红楼梦·第三回》）

在这里，林黛玉对王熙凤形貌的观照，其视线亦为自上（头）而下，又自下而上（脸），呈S形的往复回环。

以上史进对鲁智深的观照、林黛玉对王熙凤的观照，二者所表现出来的视线自上而下又自下而上的S形往复回环，实即"流观"。借用《红楼梦》作者的说法，也就是"上下细细打量"。

中国美学界一度流行这样的说法：小说是客观反映生活的艺术。如果这一说法果真具有真理性，那么《水浒传》、《红楼梦》等古典小说中透露出来的这一"上下细细打量"的审美观照方式，该是现实生活中我们民族审美观照方式的客观"反映"了。或许真是这么回事。

第3章

支撑华夏美学殿堂的三块思想史基石

华夏民族的先民，很早以前，就生息劳作在太平洋西岸、欧亚大陆东部的黄河流域和长江流域的广袤土地上。这一地区，是世界上著名的北温带季风区，全年气候变化受大陆与大洋的影响极大。入冬，生成于亚洲腹地浩瀚戈壁和荒僻高原的季风由高纬度向低纬度冲击，其性干燥而寒冷，其声高亢而凄厉；入夏，生成于大洋大海的季风则由低纬度向高纬度推进，其性湿润而温暖，其声温柔而平和。由此，风来风去，一燥冷一湿热，了了分明。这一节奏鲜明、变化有序并且循环往复的气候特征，几千年来，不但对黄河流域和长江流域的农牧业影响很大，对华夏民族的生活习惯、行为方式影响极大，而且对华夏民族的思维模式的形成，亦影响极大。

大概自纪元前十七世纪的商代起，生息在这块土地上的先民逐渐进入以小农经济为基础的宗法制社会。此后，由周秦以迄明清，生产力有发展，社会形态有由奴隶制向封建制的变化，但这一以小农经济为基础的宗法制社会结构，在两千多年的时间跨度内，并未发生根本性改变。

社会存在决定社会意识。特定的自然环境、特定的物质生

产方式、特定的社会结构孕育并产生出独特的观念和意识。而这些独特的观念和意识一旦形成，又反过来给予社会存在以巨大而深刻的影响。

中国传统思维领域内具有代表性的元气论、阴阳五行说和《易》学这三大思想体系，作为古代中国社会存在的产物，其形成时间虽有先后的差别，但是这三大思想体系在历史上产生和形成之后，千百年来，均顽强地支配着华夏民族的精神世界，并对华夏美学的形成发展产生相当深刻的影响。

如果将华夏美学比作耸立于神州大地的一座巍峨殿堂，那么，传统思维领域内的上述三大思想体系就是华夏美学殿堂赖以拔地而起的三块基石。今天我们如想对华夏美学的特色有所了解，就必须对上述三大思想体系的主旨有所认识。一旦把握了这三大思想体系与华夏美学的联结点，也就找到了促成光辉灿烂的华夏美学体系形成发展的思想史根源。

下面我们就准备从《周易》与华夏美学、元气论与华夏美学、阴阳五行说与华夏美学几个方面，来探讨华夏美学的基本特色。

(一)《周易》与华夏美学

本文的撰写，在《易》学方面，以下述基本判断为前提：其一，数字卦为《易》卦之雏形。其二，《易经》六十四卦(所谓“别卦”)先于八卦(所谓“经卦”)。其三，《易经》约成于商周之际，《易传》(十翼)约成于战国后期，个别篇章可能经过汉儒的润色加工。限于篇幅，有关上述判断的论证一概从略，以集中叙述与本题关系较紧密者。

还需交待一句的是，在《易》中，象数理三者原本是彼此联

系，融为一体的。现为探讨方便，将象数理分作三个方面，一一叙述。

1.《易》理与华夏美学

(1)《周易》圜(圆)道观念对中国艺术的影响：

中国思想史上的圆道观念认为，与时空一体的天地万物运动，具有往复循环的特征。圆道意识源远流长，早在原始文化中即已滥觞，大汶口出土的透雕S形纹象牙梳，即属显例。但是通过哲学思维的形式，运用概念范畴等手段，明晰地将这一观念表达出来，则自《周易》始。

《周易》包蕴的圆道观念，集中体现在《周易》这一书名上；体现在卦象中，阳爻"九"和阴爻"六"的相互转化上；体现在《乾》卦与《坤》卦的内在联系上；体现在六十四卦中28对"覆卦"的构成规律上；还体现在《易经》卦爻辞对"无往不复"观念的反复宣扬上。圆道观念是《易》理的基本内容之所在。

《周易》圆道观念渗透到中国人知情意心理结构中，熔铸入中国传统文化的血脉中，不但影响到中国人探究宇宙万物奥秘的科技活动，而且也深刻影响到中国人表达对生活的体验和感受的艺术创造活动。由此，无论是表情艺术，还是语言艺术或综合艺术，凡中国古典艺术，我们均可从中体悟到圆道观念的感性显现。

①表情艺术领域

甲、舞蹈：

纵观中国舞蹈艺术史，偏重于再现生活，或模拟现实的舞蹈作品当然并非绝无，但古典舞蹈创作的主流毕竟是"舞以尽意"，

亦即表现舞蹈家对生活的情感体验。《周易》圆道观念渗透进舞蹈创作领域，在独舞创作中可见，在群舞或组舞中同样也可见。

先看独舞的史料。东汉傅毅（武仲）《舞赋》描述独舞的场面云："其始兴也，若俯若仰，若来若往，……其少进也，若翔若行，若竦若倾，……及至回身返入，迫于急节，……体如游龙，袖如素蜺。黎收而拜，曲度究毕。"唐李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗赞美"绿腰"（六幺）舞的表演云："南国有佳人，轻盈'绿腰'舞，……翩如兰苕翠，婉如游龙举，……低回莲破浪，凌乱雪萦风，……唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。"唐白居易《霓裳羽衣歌》叙述欣赏"霓裳羽衣舞"的审美感受云："飘然转旋回雪轻，嫣然纵送游龙惊；小垂手后柳无力，斜曳裾时云欲生。"通览以上傅毅、李群玉和白居易用诗的语言描述的几个独舞艺术形象之后，虽然我们对这几个舞蹈的某些细节，不甚了了，但其基本特点毕竟是清楚的。其一，在上述三个独舞中，舞蹈家的空间运动线"婉如游龙举"，"纵送游龙惊"，其进退往来呈圆弧线推移；其二，舞蹈家的身段造型"若翔若行，若竦若倾"、"体如游龙，动若惊鸿"，多呈S形，其头肩与胯与膝足的势态，多呈"三道弯"。独舞的上述特点，西汉淮南王刘安的有关论述即有所触及。《淮南子·修务训》云："今鼓舞（或作"郑舞"）者，绕身若环，曾挠摩地……龙夭矫，燕枝拘……则夫观者莫不为之损心酸足。"中国古典舞蹈中，这种以圆弧线空间走向为美，以S形或"三道弯"身段造型为美的审美趣味的出现，很难说与《周易》圆道观念的影响一无联系。

再看多人舞和组舞的有关史料。明张岱描述《浣纱记》传奇中的西施舞场面云："西施歌舞，对舞者五人，长袖缓带，绕身若环，曾挠摩地，扶旋猗那。"（《陶庵梦忆》）《旧唐书·音乐志》叙述有一百多人参加的《破阵乐》舞场面云："破阵舞图：左圆右方（组

舞队形之左侧呈圆形，右侧呈方形），先偏后伍（前有战车后有步卒），鱼丽鹅鹳（时而变化成横队，似《鱼丽阵》；时而变化成纵队，似《鹅鹳阵》），箕张翼舒（转而成箕形布列而两翼舒展），交错屈伸，首尾回互，以象战阵之形。"由上述记载看，中国古代多人舞的空间造型有"长袖缓带，绕身若环"；组舞的空间造型则有"交错屈伸，首尾回互"（队形交错变换，最后首尾相接，若环相衔）。这就是说，从多人舞和组舞艺术造型中均可见到S形线或弧线的变化流动。可见，即使是在集体舞中，圆道观念也有不可低估的影响力。

在有关中国传统舞蹈的论文中，许淑媖先生的《中国民族民间舞蹈美的规律初探》（载北师大出版社1981年版《美学讲演集》）给我留下深刻的印象。许先生在分析了东北秧歌、胶州秧歌和安徽花鼓灯等民族民间舞之后说："民族舞最美好的东西都在起承转合之中。"又说："为什么汉族舞都呈圆弧线？有的同志提出这是否与汉族图腾有关？汉族的图腾是龙，龙在古时就是蛇，所以汉族古典舞、民间舞的动律都是弧线，圆线的。"有关汉族古典舞与图腾的关系问题，似可进一步讨论。这里我想说的是，许先生提出"汉族舞都呈圆弧线"这一论断，似真正把握了中国传统舞蹈迥异于西方的根本特征。

乙、书法：

中国书法在章法方面，既讲究字与字之间的上下顾盼和左右相映，又讲究行与行之间的彼此照应和气脉通贯。用解缙的话说："上字之与下字，左行之与右行，横斜疏密，各有攸当；上下连延，左右顾瞩，八面四方，有如布阵。"（《春雨杂述》）张绅的见解类似，他说："古人写字，政如作文……终篇结构，首尾相应。……故羲之能为一笔书，盖谓《禊序》自'永'字至'文'字，笔意顾

盼，朝向偃仰，阴阳起伏，笔笔不断。”（《法书通释》）

中国书法在笔法方面亦颇有讲究。在古今名家就此发表的众多高论中，以下三位的意见尤其值得重视：宋书家米南宫的“无垂不缩，无往不收”说，近代书家黄宾虹的“落笔应无往不复，无垂不缩”说以及现代书法家郭沫若的“逆入平出，回锋转向”八字真言。这几位书坛高手的上述论述，均涉及“复”道在笔法中的客观存在。

如果我们同意书法美的核心，是在于把握“意”与“笔”这一矛盾对立统一规律，而书家之“意”，诚如孙过庭《书谱》所言，其“阳舒阴惨，本乎天地之心”，具有“复”的特征。由此，受书家之“意”支配的笔法和章法，在节奏韵律方面，表现出往复循环的特征，呈现出圆道的光辉，也就不足为奇了。

②语言艺术

甲、诗歌

受《周易》圆道观的影响，中国诗人的情思表达，多回环往复之态。反映到创作领域中，诗歌语言回抱反复，多 A ⇄ B 模式。例如：

《周诗》：“王道荡荡，不偏不党；王道平平，不党不偏。”

《诗经·关雎》：“窈窕淑女，寤寐求之；求之不得，寤寐思服。”

《汉乐府·焦仲卿妻》：“君当作磐石，妾当作蒲苇；蒲苇纫如丝，磐石无转移。”

魏晋刘公干《赠从弟》：“亭亭山上松，瑟瑟谷中风；风声一何盛，松枝一何劲。”

南朝齐谢朓《江上曲》：“愿子淹桂舟，时同千里路；千里

既相许，桂舟复容舆。"

南朝梁范云《别诗》："洛阳城东西，长作经时别。昔去雪如花，今来花似雪。"

唐刘希夷《代悲白头翁》："年年岁岁花相似，岁岁年年人不同。"

宋欧阳修《啼鸟》："花开鸟语辄自醉，醉与花鸟为友朋。"

宋苏东坡《和子由渑池怀旧》："人生到处知何似？应似飞鸿踏雪泥。泥上偶然留指爪，鸿飞那复计东西。"

宋杨万里《五月初二苦热》："人言长江无六月，我言六月无长江。"

宋曾茶山《癸未八月十四日至十六日夜月色皆佳》云："年年岁岁望中秋，岁岁年年雾雨愁。"

清邵长衡《豫民谣》："不救秦民饥，只饱秦仓鼠；秦仓肥鼠大于狸，秦民羸作沟中土。"

诗人情思萦绕回环，诗歌的语言多 A ⇄ B 模式，其间最极端的例子，可推中国诗坛"特产"之"回文诗"。其中读之欣然有味者，有苏东坡《题金山寺》："潮随暗浪雪山倾，远浦渔舟钓月明。桥对寺门松径小，巷当泉眼石波清。迢迢绿树江天晓，蔼蔼红霞晚日晴。遥望四山云接水，碧峰千点数鸥轻。"该诗自"潮"至"轻"正（顺）读是一首意境隽永的七律，由"轻"至"潮"倒（逆）读，依然是一首意境深邃的七律。有人将此类"回文诗"嗤之为文字游戏，殊不知这类作品在诗苑不绝如缕，除了与汉语单音节这一特点有关外，更重要的是，此乃《周易》圆道观念在诗坛的自然流

露，其出现带有一定程度的必然性。

乙、散文：

中国散文（文章）的写作，讲究“起承转合”、首尾相顾。其中最极端的例子，当推明清八股文。八股文的程式为：破题，承题，起讲，入题，起股，中段，后股，束股或大结。这一行文程序又可归纳为“起承转合”四字。清刘熙载《艺概》云：“起者，起下也，连合亦起在内；合者，合上也，连起亦合在内；中间用承用转，皆兼顾起合也。”又云：“起笔无论反正虚实，皆须贯摄一切，然后以转接收合回顾之。”

其实，讲究“起承转合”、首尾相顾，乃是中国语言文学艺术创作和欣赏领域内的传统观点。梁刘勰《文心雕龙·章句篇》就强调“绝笔之言，追媵前句之旨”，主张文章写作须“首尾一体”、前后照应。时至今日，作家罗竹风在《议论文选析》的序言中，依然在强调这一写作技巧。他说：“在文章结构方面，起点、中段、结尾三者有机地组合起来”，“起点应当提出自己的论点”，“中段主要是阐释论据”，“结尾与起点相互照应”。不论是古代美学家刘勰，还是当代作家罗竹风，他们有关作文的经验之谈，说白了，都是在自觉或不自觉地宣传为文须循圆道这一诀窍。

③综合艺术

中国戏曲注重“以歌舞演故事”（王国维语），讲究唱、念、做、打“四功”和手、眼、身、法、步“五法”，其动作明显地带有程式化倾向。稍稍留心一下演员在舞台上表演的暗上虚下、大小起霸、开关门、上下楼、整冠理髯、趟马走边等动作，在具有舞蹈美的形式中，不难见到圆道的闪光。

试以台步为例，不论是旦角的云步，还是生角的蹉步方步，其运行路线均呈 S 形。再如武生“起霸”的理盔，老生“髯口”的

理髯，旦角"水袖"的甩袖，在这些程式化动作中，手的运行路线（包括作为"手"的延长的"袖"）均呈弧线形。相比于话剧动作的生活化和直线性，中国传统戏曲动作明显地表现出虚拟化和曲线性特点，处处呈现出受圆道观念影响的烙印。

④实用艺术

甲、建筑：

中国传统建筑的个体造型比较简单，但群体组合错落有致，变化多端，在世界建筑史上堪称别具一格。

我们在群体组合而成的北方四合院中，就不难发现圆道的闪光。如果你生活在北京，去拜访的对象是内城某座四合院的主人，那么，你进大门（大多设于院落的东南角，但间或也有设于西北角者），绕影壁，进二门，穿回廊，然后登堂入室，拜见主人，其运行路线明显地呈现S形。末了，辞别主人而返，其运行路线则又是S形。其实，不光是民居的深宅大院，就是政治色彩极强的皇宫、官署，或宗教气氛极浓的道观寺庙，其出入进退的运行路线，亦大体呈S形（或多个S形）。只要你有了这种进出北方四合院的生活经历，就有可能真切体悟中国古典建筑布局和造型之美的魅力所在。近几年，有些率队进北京故宫（紫禁城）游览的导游人员，将外国游客由南端的天安门领入，又将外国游客从北端的神武门领出，以这种"穿堂风"式的导游路线来让外国游客体悟中国古典建筑布局和造型之美，其效果如何，可想而知！

中国传统建筑的个体立面，一般由基座、屋身和屋顶这一"三段式"构成，其中"反宇业业，飞檐辙辙（张衡《西京赋》）的屋顶风格，最具民族特色。从有关资料看，这一屋面反凹呈弧线形、屋角翘举呈弧线形、闪现着圆道光辉的屋顶风格，至迟在周

代即已初露端倪(有《诗经·斯干》“如鸟斯革,如翚斯飞”为证),而在今日江、浙、闽一带的民居中,依然在大放异彩。

梁思成先生对中国传统建筑的屋顶造型深有研究。他说:“因雨水和光线的切要实题,屋顶早就扩张出檐的部分。出檐远,檐沿则亦低压,阻碍光线,且雨水顺势急流,檐下亦发生溅水问题。为解决这两个问题,于是有飞檐的发明,……屋顶的曲线不只限于‘翼角翘起’与‘飞檐’,即瓦坡的全部,也是微曲的不是一片直的斜坡。”(转引自杨辛、甘霖《美学原理》)梁先生的上述论述,侧重于“飞檐”产生的实用背景,这点当然十分重要;但“飞檐”的出现除实用价值之外,审美价值亦不可忽视。并且在实用价值和审美价值二者兼备的“翼角翘起”和“飞檐”曲扬的屋顶造型中,圆道观念的影响又是不可忽视的因素。

乙、园林:

中国古典园林将自然美、人文美和艺术美熔于一炉,着力追求含蓄隽永的艺术意境,从而具有迥然不同于西方园林的风格特征。

由《周易》等典籍阐发的圆道观念,强调事物运行的每一个“圆”,都是一个整体,周期分明(时),界限清楚(空)。换言之,在时间流动中表现出来的循环推移,必定有一定的物质承担者在空间予以展开。由此可见,圆道观念既包含着时间观念和空间观念,又包含着动态观念,圆道观念明显地是一种整体观念(系统观念)。

受《周易》等典籍阐发的圆道观念的影响,中国古代园林表现出强烈的整体性(圆道)色彩。中国古代园林的特色集中表现为,在有限的空间内,将造园诸要素按照一定的结构,组成一个融自然—人文景观于一体的艺术世界(有机统一体)。游人信步

其间，步移景换，能获得味之无尽的审美享受。在这里，"造园诸要素"是指：其一，水（或河流溪涧，或池沼湖泊，或飞泉瀑布）和山石（理山叠石）；其二，建筑（楼台亭阁，堂轩厅榭）；其三，花草树（竹）木；其四，对空间起分割和联结作用的回廊、粉墙、曲径和桥梁等；其五，出自骚人墨客之手的匾额、楹联和题咏一类"墨宝"。所谓"一定的结构"，是指一整套集中体现传统哲学思想的"营构"手法，其中包括高低参差、曲直错落、断续相间、显隐互照、藏露相生、聚散相成、虚实结合、动静一体、左右顾盼、首尾呼应等等构成完整思想体系的一套"营构"手法。用明祁彪佳建造"寓园"的话说，即："大抵虚者实之，实者虚之；聚者散之，散者聚之；险者夷之，夷者险之。如良医之治病，攻补互投；如良将之治兵，奇正并用；如名手作画，不使一笔不灵；如名流作文，不使一语不韵：此开园之营构也。"

中国园林的造园精髓在尚"曲"和尚"和"。所谓尚"曲"，亦即在统一中见变化、空间组合讲究时间流动性；所谓尚"和"，亦即在变化中求统一，一个园林就是一首"五音繁会"、首尾呼应的乐曲。总之，追求一种虽由人作而宛如天开的艺术境界，给游人以无限的审美乐趣。清钱大昕赞网师园云："地只数亩，而有纡回不尽之致；居虽近廛，而有云水相忘之乐。柳子厚所谓'奥如旷如'者，殆兼得之矣。"（《网师园记》）清徐乾学赞依绿园云："园之广不逾数亩，而曲折高下，断续相间，令人领略无尽。"（《依绿园记》）钱、徐二人以上所言，道出了"游观"中国园林者的普遍心理感受。

中国园林的建造，受圜道观念影响的最突出例子，可推扬州个园。这座建于清初的园林，通过"四季假山"（叠石）的精心设计和巧妙安排，使时序与景观同步变换，融时空与物色变化于一

体。游客进入个园，观石笋破土之景而联想及春光明媚，观石峰似云之景而联想及夏色正浓，观黄石斑驳之景而联想及秋意萧瑟，观宣石雪色而联想及冬寒雪飞。绕园走一圈，周览"四季假山"景色，仿佛于瞬间经历了四时更迭。如若兴犹未尽，再绕园走一圈，那么，冬去春来，仿佛又经历了一年四季的"物色"变化。

（2）《易传》阳刚阴柔说对中国古典美学的影响

《易传》认为，宇宙天地间万物发展变化的原因，在于事物内部两种对立因素的相互作用："一阴一阳之谓道"（《系辞上》），"刚柔相推而生变化"（《系辞上》），"乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德而刚柔有体，以体天地之撰，以通神明之德"（《系辞下》）。

《易传》对事物内部对立的阴与阳、柔与刚两种因素各自特性和彼此关系的深入阐发，直接影响到中国美学中阳刚之美与阴柔之美对立统一观的形成和发展。

首先，《易传》认为，事物内部对立的阴与阳（乾与坤）两种因素具有各不相同的性格特征（拟人化），或者说，具有各不相同的功能、性态、精神风貌和审美境界。与坤（阴）对立的乾（阳）的性格特征为：

> 阖户谓之坤，辟户谓之乾。一阖一辟谓之变，往来不穷谓之道。（《系辞上》）
>
> 确乎其不可拔，潜龙也。（《乾卦·文言》）
>
> 乾，始能以美利利天下，不言所利，大矣哉！大哉乾乎，刚健中正，纯粹精也。六爻发挥，旁通情也。时乘六龙，以御天也。云行雨施，天下平也。（《乾卦·文言》）
>
> 夫乾，天下之至健也。（《系辞上》）

由上述《易传》对乾（阳）的赞颂中，人们可以看到，与坤（阴）对立

的乾(阳),具有"辟"的功能,"确"(坚强)的性态,"以美利利天下,不言所利"的高尚品格,"时乘六龙以御天"的磅礴气势。而"刚"或"刚健"则是乾(阳)最基本的性格特征。

与乾(阳)对立的坤(阴)的性格特征则表现为:

> 阖户谓之坤。(《系辞上》)
>
> 阴虽有美,"含"之以从王事。(《坤卦·文言》)
>
> 至哉坤元,万物资生,乃顺承天。坤厚载物,德合无疆,含弘光大,品物咸亨。牝马地类,行地无疆,柔顺利贞。(《坤卦·彖传》)
>
> 夫坤,天下之至顺也。(《系辞下》)

与乾(阳)对立的坤(阴),具有"阖"的功能,"含"的性态,"厚载物"的博大胸怀,"牝马地类,行地无疆"的坚韧品格。而"柔"或"柔顺"则是坤(阴)最基本的性格特征。

《易传》对事物内部对立的阳(乾)和阴(坤)两种因素不同性格特征的分析和阐发,直接促成了中国美学将美区分为阳刚之美和阴柔之美两种形态的理论产生和发展。清代沈宗骞说:"挟风雨雷霆之势,具神工鬼斧之奇,语其坚则千夫不易,论其锐则七札可穿……,如剑绣土花,中含坚质,鼎色翠碧,外耀光华,此能尽笔之刚德者也;柔如绕指,软若兜罗,欲断还连,似轻而重……此能尽笔之柔德者也。"(《芥舟学画编卷一·用笔》)这种将中国书画的线条美区分为对立统一的"尽笔之刚德(性)"与"尽笔之柔德(性)"两类形态的尝试,就相当明显地受到《易传》阳刚阴柔说的影响。

其次,《易传》又认为,乾(阳)与坤(阴)虽然具有不同的性格特征,然而二者是相反相成的关系。《易传》说:

乾，阳物也；坤，阴物也。阴阳合德而刚柔有体。（《系辞下》）

夫乾，其静也专，其动也直，是以大生焉；夫坤，其静也翕，其动也辟，是以广生焉。（《系辞上》）

由此可见，乾（阳）与坤（阴）这两种因素不但是对立的，而且是统一的，亦即是“阴阳合德而刚柔有体”的。

受《易传》这一思想的影响，中国美学中阳刚之美与阴柔之美的关系，就不是彼此割裂的绝对对立，而是彼此联系，互相补充。换句话说，阳刚之美的形象不但刚健遒劲，而且刚中有柔；阴柔之美的形象不但柔婉妩媚，而且柔中有刚，总之坚持一种“寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内”的审美理想。清代刘熙载的有关论述颇能代表这一审美倾向。刘熙载论书法之美强调“书要兼备阴阳二气”（《艺概·书概》）；论词曲之美赞赏“壮语要有韵，秀语要有骨”（《艺概·词曲概》）。中国美学的这一审美倾向，显然根源于《易传》有关思想的影响。

第三，《易传》还认为，在乾（阳）与坤（阴）的对立统一中，乾（阳）处于主导的支配的地位，坤（阴）则处于被支配的从属地位。用《易传》的话说：

天尊地卑，乾坤定矣；卑高以陈，乾坤位矣。（《系辞下》）

正如有些学者所指出的，在先秦诸子中，《易传》与《老子》构成了中国思想史上辩证法传统的两大源头。但是，还需指出，《易传》的辩证法与《老子》的辩证法毕竟具有不同的特色。如果说，《老子》的辩证法带有守雌贵柔的色彩，那么，《易传》的辩证法就带有尚阳贵刚的倾向。而《易传》上述这段话，就极其明显地体现

了这一倾向。

受《易传》上述尚阳贵刚倾向的影响，中国美学在肯定阳刚之美与阴柔之美二者均美的前提下，往往更倾心于追求阳刚之美。宋代理学大师朱熹以《易传》的阳刚阴柔说为本而观天下人事(人格美)文章(艺术美)，大力推崇阳刚之美，即为显例。在朱熹看来，阳刚之美见之于现实领域则集中体现为"君子"身上那种"光明正大；疏畅洞达，如青天白日，如高山大川，如雷霆之为威而雨露之为泽，如龙虎之为猛而麟凤之为祥"的胸襟开阔、气魄宏伟的人格美。在艺术美领域中，文如其人，具阳刚之美人品者必具阳刚之美的文品，用他的话说，就是"既定其内，则其形于外者，虽言谈举止之微，无不发见，而况于事业文章之际尤所谓灿然者"。他认为，纵观中国历史，具阳刚之美的人品又具阳刚之美文品者，汉有诸葛亮、唐有杜甫、颜真卿和韩愈，宋有范仲淹。他们的文章诗作和字画，都显示出一种大气磅礴、笔力雄健和意趣豪放的风格美(《王梅溪文集序》)。

当然，在中国美学史上，受《易传》的阳刚阴柔说影响、对阳刚之美与阴柔之美这两种美的特征和关系的分析最为精辟深刻者，大概要推清姚鼐。姚鼐说：

> 鼐闻天地之道，阴阳刚柔而已。文者，天地之精英，而阴阳刚柔之发也。……其得于阳与刚之美者，则其文如霆、如电、如长风之出谷、如崇山峻崖、如决大川、如奔骐骥；……其得于阴与柔之美者，则其文如升初日，如清风、如云、如霞、如烟、如幽林曲涧、如沦、如漾、如珠玉之辉。……糅而偏胜可也，偏胜之极，一有一绝无，与夫刚不足为刚、柔不足为柔者，皆不可以言文。(《复鲁絜非书》)

> 阴阳刚柔并行而不容偏废，有其一端而绝亡其一，刚者

至于偾强而拂戾，柔者至于颓废而暗幽，则必无与于文者矣。然古君子称为文章之至，虽兼具二者之用，亦不能无所偏优于其间，……文之雄伟而劲直者，必贵于温深而徐婉。温深徐婉之才，不易得也；然尤其难得者，必在乎天下之雄才也。（《海愚诗钞序》）

姚鼐的见解是：由审美鉴赏的角度可将美概括为阳刚之美与阴柔之美两类美的形态。阳刚之美与阴柔之美是一对对立统一的审美范畴，二者相反相成；阳刚之美与阴柔之美可以“偏胜”，但不可“偏胜”之极而流于“偏废”；如果“有其一端而绝亡其一”，则必无艺术美。阳刚之美与阴柔之美均美，但现实生活中阳刚之美“尤其难得”。

当然，中国美学中这一阳刚之美与阴柔之美对立统一观的形成和发展，除受到《易传》哲学影响外，还曾受到《左传》、《国语》、《老子》以至孟子善养“至大至刚”的“浩然之气”等有关观点的多方面影响。但是，其中《易传》的阳刚阴柔说的影响毕竟是最主要的。因此，我们说《易传》的阳刚阴柔说奠定了中国美学中阳刚之美与阴柔之美对立统一观的哲学基础，大体是符合中国思想史实际的。

2.《易》象与华夏美学

(1)“静中有动”的卦象与中国艺术创作(欣赏)

据《易传》“大衍之数”章的有关文字，蓍占定卦的方法是：经“四营”（分二、挂一、揲四和归奇）而得一变，历三变而得一爻，历十八变得六爻而成一卦。换言之，蓍占定卦的过程是，由爻（爻象）而卦（卦象）。无爻象就无卦象可言。

《系辞上传》云："圣人有以见天下之动，而观其会通，以行其典礼，系辞焉以断其吉凶，是故谓之爻。"意思即：圣人看到天下事物运动的复杂现象，仔细观察其变化的特点，在万变之中找出其不变的规律，画出爻画并加以文字说明（系辞），以断定吉凶，这就叫做"爻"。"爻也者，效天下之动也。"爻画是模拟表现天下事物之动、是模拟表现"天地之道"之变的。《系辞下传》云："《易》之为书也不可远，为道也屡迁。变动不居，周流六虚，上下无常，刚柔相易，不可为典要，唯变所适。"意即《周易》这部著作为了模拟表现"天地之道"的变化，在"六虚"的背景下，设定"六位"与"六爻"这一矛盾对立统一的"模式"。"六位"是在立体上头自下而上地依次标出"初"（阳、刚）、"二"（阴、柔）、"三"（阳、刚）、"四"（阴、柔）、"五"（阳、刚）、"上"（阴、柔）六级阶位，它体现为一般情况下"道"由低级向高级发展的运动情况。"六爻"是根据蓍占结果在"六位"上头所画的爻画，它体现为特定情况下"道"由低级向高级发展的运动情况。在未揲蓍之前，"六位"并无实际内容，故称"六虚"；揲蓍之后，"六位"有了具体内容，就有了或刚（阳）或柔（阴）这两类爻画，这就叫"六爻"。正因为"六爻"的或刚或柔由蓍占决定；而蓍占结果，"六爻"的或刚或柔与"六位"的或阴或阳，既可能一致也可能不一致，刚爻可能居阳位也可能居阴位，柔爻可能居阴位也可能居阳位。"六爻"在"六位"上的排列并无刻板公式，其变化是绝对的。

《说卦传》云："兼三才而两之，故《易》六画而成卦。分阴分阳，迭用柔刚，故《易》六位而成章。"在这里，"分阴分阳"是指"六位"分为初阳（奇）、二阴（偶）、三阳（奇）、四阴（偶）、五阳（奇）和上阴（偶）。"六位"的分阴分阳是先设的、固定的。"迭用柔刚"是指"六爻"的或刚（阳）或柔（阴）完全由蓍占的结果决定。在

《易》中，正是“六位”的阴（偶）阳（奇）布列与“六爻”的刚柔交错之间的矛盾关系，构成了《易经》六十四卦爻象的无穷变化。

在《易传》看来，“天地之道”是变化无穷的，模拟表现“天地之道”的爻象也是变化无穷的。“道有变动，故曰爻”，“六爻之动，三极之道也。”但是蓍占一旦开始，“六位”的爻画或刚或柔随之一一确定，当最终排列出“六爻”后，《易》卦的性质也就确定了。此时，“六爻”之“动”，也就转化为《易》卦之“静”了。用《系辞上传》的话说即：《易》“无思也、无为也，寂然不动，感而遂通天下之故(事也)。”也正因为《易》卦是静止的、固定的，所以《易经》六十四卦的排列，即使次序有变（目前就已有通行本与帛书本的不同），也并不影响《周易》“彰往而察来”这一预测功能的发挥。

对于蓍占中，由爻而卦，由六爻之“动”最终转化为《易》卦之“静”这一“立卦”奥秘，《易传》早就有所揭示。《系辞上传》说：“是故蓍之德圆而神，卦之德方以知，六爻之义易以贡。”意即用作占卦的蓍草的性质变化莫测而神奇，蓍占所得《易》卦的性质静止固定而明智，而“六爻”的特点则在于通过变化，而告示人以吉凶。

如果说，蓍占得六爻定一卦的过程，表现为由动（六爻）而静（卦），最后物态化为《易》之卦象。那么，观照玩味《易》的过程则表现为由静（卦）而动（六爻），从静止的卦象中体悟出六爻之动的神秘意味了。《系辞上传》云：“是故君子居则观其象而玩其辞，动则观其变而玩其占，是以‘自天祐之，吉无不利。’”意即君子无论是日常居处还是有所行动，经常揣摸玩味卦象和卦爻辞，观照体悟《易》卦“六爻”的刚柔变化和所系占断辞，注意趋吉避凶，由此好像获得了上苍保佑一样，事事吉祥如意。

《易经》六十四卦的卦爻象具有“静中有动”的特性，是相当

明显的。试以《乾》、《渐》、《咸》三卦为例：

☰乾：元、亨、利、贞。其六爻之象为神龙生命活动之写照：初九，"潜龙勿用"，神龙韬晦深藏，养精蓄锐；二九，"见龙在田"，神龙初露头角，出没田间；三九，"终日乾乾"，整天精神振奋，跃跃欲试；九四，"或跃在渊"，神龙审时度势，待机而动；九五，"飞龙在天"，神龙奋发向上，腾飞九天；上九，，"亢龙有悔"，神龙翱翔穷极，力竭精疲。观照《乾》卦由初爻至上爻的六爻之象变化，展现于眼际的是一幅神龙生命活动的生动图画。人们从这幅图画中，可以悟介"天行健，君子以自强不息"(《乾》"象传"语)的哲理，也可以悟介"六爻发挥，旁通情也"(《乾》"文言"语)，亦即触类旁通，天地万物发展变化的一般情理。

䷴ 渐：女归吉，利贞。其六爻之象为鸿雁栖飞行止由低而高，由近而远的生动写照。初六，"鸿渐于干"，鸿雁飞行渐进至水涯边；六二，"鸿渐于磐"，鸿雁飞行渐进于磐石上；九三，"鸿渐于陆"，鸿雁飞行渐进至高平之地；六四，"鸿渐于木"，鸿雁飞行渐进至高树；九五，"鸿渐于陵"，鸿雁飞行渐进至山丘；上九，"鸿渐于陆"鸿雁飞行渐进至九天云路。观照《渐》卦由初爻至上爻的六爻之象，展现于眼际的是一幅鸿雁由水涯飞至磐石，飞至高地，飞至树木，飞至山丘，最后翱翔于九天云路的生动画面。人们品味这一画面，不难悟解到"进得位，往有功也；进以正，可以正邦也"(《渐》"象传"语)的修身养性，治国安邦的人生哲理。

䷞ 咸：亨，利贞，取女吉。其六爻之象则为新婚夫妇情意缱绻之写照。初六，"咸其拇"，触摸脚丫子；六二，"咸其腓"，触摸腿肚子；九三，"咸其股"，触摸大腿；九五，"咸其脢"，触摸后背部；上六，"咸其辅颊舌"，接吻又亲嘴。观照《咸》卦由初爻至上爻的六爻之象，展现于眼际的是一幅晏尔新婚的青年男女相亲

相爱的绝妙图画。从这幅图画中，儒学大师荀子悟解到了"《易》之《咸》，见夫妇"(《荀子·大略篇》)的人生哲理。

应该说，著占定卦时由六爻之"动"转化为卦象之"静"，把玩《周易》时，由卦象之"静"转化为六爻之"动"这一动静互为转化过程，与艺术的创作和欣赏过程有着相通一致之处。也正因为二者有着相通一致之处，所以《易》象对中国艺术和审美产生了相当大的影响。

受《易》象和《易》象论的影响，中国传统艺术将"静中有动"作为自己的美学追求，创造了一大批具有民族特色的艺术精品，为世界艺术宝库增添了独特的光彩。现以书法、绘画、建筑和诗词为例，择要说明如下。

书法、绘画和建筑等造型艺术作为空间艺术本来并不具有时间艺术(如音乐)那样的流动性。但是中国传统造型艺术追求"静中有动"之美，把艺术家对天地万物生机活力的体悟，借助于一定的物质手段，表现于艺术形象中，又使静态的造型艺术"静中有动"、"栩栩如生"，洋溢出生命之光辉。

书　法

书法被美学界有些学者称作中国造型艺术中的"最高艺术"。作为呈现于读者面前的书法作品无疑地是静止的，但是在静止的卷面中，却蕴含着书法家对天地生机的深切体悟。所以书法精品犹如《周易》卦象一样，同样具有"静中有动"的特性。唐张怀瓘《书断》说："夫卦象所以阴隲其理，文字所以宣载其能。卦则浑天地之窈冥，秘鬼神之变化；文能发挥其道，幽赞其功。"这段话里的所谓"卦象"，实含爻象在内；所谓的"文字"，则既指偏重于实用之写字，又指偏重于审美的书法。在张怀瓘看来，书法与《易》卦象一样，同样能"浑天地之窈冥，秘鬼神之变化"，同

样能表现天地自然的生机活力。

如果说书法是中国造型艺术中的"最高艺术"，那么书法中的草书就是最高艺术"皇冠上的明珠"了。古往今来有不少人认为，草书可以将书法家对宇宙生机的体悟感受，酣畅淋漓地表现出来。唐韩愈《送高闲上人序》说："天地万物之变，可喜可愕，一寓于书。"唐怀素《自叙帖》谈及临池挥毫，说是"奔蛇走虺势入座，骤雨旋风声满堂"、"笔下惟看激电流，字成只畏盘龙走"。在这里，大书法家借助于龙飞凤舞的墨迹，将强烈情感体验全部灌注于艺术作品中，动(情感之"动")转化为静(作品之"静")。从艺术欣赏的角度讲，草书又最能激发观赏者的审美心理活动。观赏者透过墨迹，能够真切地感受到大自然中生生不息的创造活动。蔡希综《书法论》说："率府长史张旭……乘兴之后，方肆其笔，或施于壁或札于屏，则群象自形，有若飞动。"王世贞《弇州山人稿》说："怀素《千字文》字字欲仙，笔笔欲飞。"其实不光是草书，只要是书法精品，均具"静中有动"之美，均能给人以如同欣赏音乐那样的审美感受，用现代书法大家沈尹默的话说："不论是石刻，或是墨迹，……凡具有生命的字，都有这种魔力。"

绘　画

南朝宋王微《叙画》云："以图画非止艺行，成当与《易》象同体。"意即因为绘画并不居于技艺之列，所以成功的作品应该达到"与《易》象同体"的绝妙境界。那么，什么是《易》象之"体"呢？关于《易》象之"体"，一方面可以说是"神无方而《易》无体"，《易》道变化莫测，并无定体可言；但另一方面却又可以说，《易》是"阴阳合德而刚柔有体"的，静止的卦象中是蕴含着六爻阴阳刚柔错综复杂的运动和变化的。所以说图画"与《易》象同体"，亦即肯定图画与《易》象一样须"静中有动"，须表现出天地自然的生机

和活力。

建　筑

中国传统建筑中精品之美，有口皆碑。其成功的奥秘之一，即在“静中有动”，呈现出如同乐曲一样的节奏韵律。《系辞下传》云：“上古穴居而野处，后世圣人易之以宫室，上栋下宇，以待风雨，盖取诸《大壮》。”《大壮》卦下《乾》上《震》，按照《说卦传》的解释：《乾》为天，为木果；《震》为雷，为龙。二者均为阳刚之象。先民由“穴居”发展为生息于木石结构的“宫室”，乃是奋发有为，不断创新的结果。而就卦爻之象言，《大壮》卦上为《震》，下一阳爻而上二阴爻，其爻画象征屋顶巍然高耸、檐部翘然举扬的飞动之态。

从造型比较简单的个体建筑中，依然能够发觉中国百姓的强烈爱美之心。试看造型别出心裁的屋顶：曲线悠悠的飞檐，弧形翘举的屋脊，这一切赋于静止的建筑以禽鸟展翅欲飞的动感。《诗经·斯干》：“筑室百堵，西南其户……如鸟斯革，如翚斯飞。”相当形象地描绘了这种“静中有动”的建筑美之所在。

中国传统建筑注重群体组合。古代工匠在突出主体建筑的前体下，沿中轴线，往往精心配置高低参差不一、体量大小有别的各类附属建筑，由此，自前而后，整个建筑群起伏有序、错落有致，呈现出乐曲那样的抑扬顿挫的节奏和韵律。今天，我们站在北京景山顶上，鸟瞰故宫建筑群，或站在河南嵩山脚下，仰望中岳庙建筑，均能得到如同欣赏“江南丝竹”般的审美感受。

诗　词

属于语言艺术的中国古典诗词，则以创造“静中有动”或“动中有静”的艺术意境，作为自己的美学追求。

宋沈括《梦溪笔谈》说：“古人诗有‘风定花犹落’之句，以谓

无人能对。王荆公以对'鸟鸣山更幽。'……则上句乃静中有动，下句动中有静。"宋范晞文《对床夜语》说："'风定花犹落，鸟鸣山更幽。'前辈谓上句置静意于动中，下句置动意于静中。是犹作意为之也。刘长卿'片云生断壁，万壑遍疏钟'。其体与前同，然初无所觉，咀嚼既久，乃得其意。"清金圣叹《批欧阳永叔词十二首》说："余尝言写景是填词家一半本事，然却必须写得又清真又灵幻乃妙。只如六一词，'帘影无风，花影频移动'九个字，看他何等清真，却何等灵幻。盖人徒知帘影无风是静，花影频移是动，而殊不知花影移动，只是无情，正是极静；而'帘影无风'四字，却从女儿芳心中仔细看出，乃是极动也。"

中国古典诗词注重意境之美。上述材料中，不论是静中有动的诗句，还是动中有静的诗句，其共同的特点是，注意捕捉眼前动静形成反差之景，以表现天地之间自然而然的生命活动。而在意境的熔铸上，则借助于动静反差所形成的意象，增添"象外之象"的审美层次，使读者于吟咏之际产生"味外有味"的审美感受。

(2)《易》象与象征

《易》的雏形为新石器时代的数字卦。数字卦的卦象大多由一位数中的六个数自下而上相迭构成。殷周之际，数字卦演变为由一和 -- 两类奇偶符号、六个一组自下而上迭成的六十四卦。六十四卦每卦均系有卦爻辞，这就是《易经》一书的大体来历。《易经》本身对六十四卦的排列次序、对卦象构成的法则，没有作出任何的解释或说明。

《易经》是一部占筮之书，直至春秋时代，人们依然运用它来推测吉凶。但是就《左传》、《国语》中的有关记载看，春秋时人运用《易经》(或称《周易》)以筮占时，已有两点值得注意的"创造发

明"；其一，开始表露出将六爻一体的别卦看作由上下两个经卦重迭的观点。例如：《国语·晋语》载：司空季子云："《坤》，母也；《震》，长男也。母老子强，故曰《豫》。"按，《豫》为下坤上震，坤为母，震为长男，是母老子强之象，这样的家庭，其乐也融融，故曰豫。又如《左传昭公元年》载：医和云："在《周易》女惑男、风落山谓之《蛊》。"按，在这里医和解释《蛊》卦卦象，《蛊》卦是下巽上艮。巽为风，艮为山，故《蛊》卦是"风落山"之象；巽为长女，艮为少男，故蛊卦又是"女惑男"之象。再如《左传·昭公三十二年》载：史墨云："在《易》卦雷乘乾曰《大壮》。"按，史墨解释《大壮》卦之卦象，《大壮》是下乾上震，震为雷，故史墨说"雷乘乾曰《大壮》。"其二，开始注意阐发卦象的象征意义。据今人李镜池和高亨的研究，《左传》、《国语》引用《易经》筮占材料二十二条，涉及三十来个卦。它们言及卦象的象征意义为：

乾——天、天子、金、玉。

坤——土、马、母、帛、众、顺。

坎——水、夫、众、劳。

离——火、日、鸟、牛、公侯。

震——雷、车、兄、长男、足。

巽——风。

艮——山、言、庭。

兑——泽。

屯——厚、固。

豫——乐。

明夷——日。

比——入。

随——出。

《左传》、《国语》所载春秋时人对《易经》卦象的上述两点阐发，在《易》学发展史上具有重要意义。首先，将六爻一体的别卦看成由两个经卦重迭，这为《易传》八卦说的产生，提供了方法论的启迪。其次，对卦象象征意义的阐发，为《易传》卦画符号象征系统的建立，提供了可供参考的理论框架。

在《易》学发展史上，《易传》（十翼）的出现带有划时代意义。《易传》的突出贡献在于，以理性精神对《易经》这部古老筮书作出全新的哲理解释。这"全新"的哲理解释涉及的内容极为广泛，与本文关系密切的内容为：《易传》认定，卦画符号与八经卦具有多层次的象征意义：

其一，认定六十四卦由八卦重迭而成。请看《易传》对《易经》六十四卦卦象的分析，例如：䷲，震："象曰：洊雷，震。"䷝，离："象曰：明两作，离。"䷳，艮："象曰：兼山，艮。"䷇，比："象曰：地上有水，比。"比卦下坤上坎，坤为地、坎为水，故曰"地上有水"。䷐，随：象曰："泽中有雷，随。"随卦下震上兑，震为雷、兑为泽，故曰"泽中有雷"。在上述五例中，前三例属经卦自迭，后二例属经卦互迭。除上举五例外，其余五十九卦，概莫能外，同样都是由八经卦相迭而成。

其二，认定八卦由刚（阳）爻和柔（阴）爻两类爻画相迭而成。《系辞上传》云："是故刚柔相摩，八卦相盪。"《系辞下传》云："八卦以象告，爻彖以情言，刚柔杂居，而吉凶可见矣。"意即正是刚（阳）爻和柔（阴）爻的交错相迭，组成了示人以吉凶的八卦卦象。

其三，认定八卦符号系统与宇宙论认知系统具有同构性。《易传》吸收前人（春秋时人）思维成果，并进一步分析六十四卦的结构形式，从中找出其构成的规律性，从而建立起一套自成体

系的八卦卦画符号形式系统，简言之即："是故《易》有太极，是生两仪，两仪生四象，四象生八卦。"(《系辞上传》)这一卦画符号形式系统，与《易传》建立在"一阴一阳之谓道"基础之上的宇宙论认知系统，在逻辑框架上具有同构性。卦画符号系统：太极→两仪→四象→八卦；宇宙论认知系统：道→阴阳→四时→八种自然物(天地雷风水火山泽)。

其四，八卦象征的多层次性。在《易传》作者手中，卦画符号系统之所以能与宇宙论认知系统在逻辑形式上取得同构性，关键在于卦画符号具有多层次的象征意义。具体的说：

甲、爻画：

"—"象征阳、刚、奇等等。

"- -"象征阴、柔、偶等等。

乙、八经卦：

象征 八经卦	八种自然物	人伦	人体	动物	功能属性	时令	方位	其它
☳震	雷	长男	足	龙	动、起	春	东	略
☴巽	风	长女	股	鸡	入、散	春夏之交	东南	
☲离	火	中女	目	雉	丽、烜	夏	南	
☷坤	地	母	腹	牛	顺、柔、藏	夏秋之交	西南	
☱兑	泽	少女	口	羊	说	秋	西	
☰乾	天	父	首	马	健、刚、君	秋冬之交	西北	
☵坎	水	中男	耳	豕	陷、润	冬	北	
☶艮	山	少男	手	狗	止	冬春之交	东北	

通览上表，可以发现《易传》对八经卦象征意义的引申和发挥具有以下特点：

其一，象征意义的广泛性。八卦经既象征八种自然物，又象征人伦关系、人体器官、动植物、时令和方位，还象征事物的功能属性等。某种意义上讲，八卦的象征意义包罗万象、囊括万殊。

其二，象征意义的内在一致性。按照《易传》的看法，圣人"作八卦，以通神明之德，以类万物之情"，"其称名也小，其取类也大"。八经卦的象征意义相当广泛，然而其间又顺理成章，条理井然。之所以能如此，关键在于《易传》作者据八卦之象"以类万物之情"，紧紧把握"类"概念而灵活运用之。

八卦的基本象征物为：乾为天，坤为地，震为雷，巽为风，坎为水，离为火，艮为山，兑为泽。但《易传》作者依据"方以类聚，物以群分"(《系辞上传》)，"同声相应、同气相求，……各从其类"(《乾文言传》)的原则认定：甲，凡物与物之间声气相投(相通、相应)者为"同类"。例如：春，龙抬头，雷震，物动草萌。由此，春、雷、龙、动可统统归入《震》卦一类。乙，凡功能相同者为"同类"。例如：君为一国之主，父为一家之长，首为一身之统领。由此，君、父、首可统而归入《乾》卦一类。丙，凡事物之动态属性或静态属性相同者为同类。例如：天行健，马行亦健，所以天和马可归入《乾》卦一类；耳、月、弓、轮，均呈圆形或圆弧形，其静态属性相同或相似，所以它们均可归入《坎》卦一类。在《易传》看来，"八卦而小成"，然而"引而伸之，触类而长之，天下之能事毕矣"(《系辞上传》)。八卦之象是完全可以象征天下万物的。

总之，成书于殷周之际的《易经》，经过春秋时人的阐发，尤

其是经过战国后期《易传》的理性发挥，筮占之书变成了哲理之书。春秋时人对《易》象的象征意义的开掘，尤其是《易传》对《易》象的象征意义的系统阐发，扩大了《易》象象征性的影响，对中国艺术和审美的发展，产生了巨大而深远的影响。

受《周易》以及其它典籍的影响，象征手法在中国古典艺术中随处可见。试以绘画、戏曲和建筑为例，略作介绍如下。

中国绘画中，常见松竹梅"岁寒三友图"、松竹梅兰（或梅兰竹菊）"四君子图"以及"松鹤图"。这类绘画作品，都具有浓厚的象征色彩。在中国人看来，松竹经冬不凋，兰四季长绿，梅则傲霜斗雪，画家为它们传神写照，可象征文人士大夫所追慕推崇的坚贞、孤介、清高的品质。松龄久长，"鹤寿千岁"（《淮南子·说林训》），艺术家为它们传神写照，可象征中国老百姓所企盼的寿考和多福。纵览中国绘画史，南宋扬補之的《四梅花图》、元王冕的《墨梅图》、清吴昌硕的《梅花图》、元郑思肖的《墨兰图》、宋文同的《墨竹图》、明徐渭的《竹菊图》、明朱鹤的《松鹤图（雕塑）》等，均是以梅兰竹菊等为题材，借以象征人品、节操以及美德的传世名作。

在中国戏曲中，象征手法亦随处可见。在京剧舞台上，以一鞭象征马，以一桨象征舟，以四个（或八个）"龙套"象征千军万马，以几个圆场象征历经千山万水，这类象征手法早就为"戏迷"甚或"戏盲"所熟知。

在中国古典建筑中，象征手法的运用亦十分普遍。明清北京，在城南建天坛以祭天，在城北建地坛以祭地，在城东建日坛以祭日，在城西建月坛以祀月。这种"天"南"地"北、"日"东"月"西的空间布局和象征意义，显然是依据"先天八卦方位图"和接受《易传》易象说的影响。据"先天八卦方位图"所示：乾南坤北，

离东坎西。而据《说卦传》所言《易》象说：乾为天，坤为地，离为日，坎为月。可见明清北京城建天坛在南，建地坛在北，建日坛在东，建月坛在西，这些建筑所具象征意义，与《周易》有极密切的关系。

明清北京紫禁城(今称故宫)中有些重要建筑的布局和定名，也受到《易》象说的影响。紫禁城内廷部分，沿中轴线依次矗立着乾清宫、交泰殿、坤宁宫。乾清宫是皇帝起居之所，坤宁宫是皇后起居之所。据《说卦传》所言：乾为天、为君、为父，坤为地、为母。这两座宫殿起名，乃"法天象地"。另外，这两座宫殿之间的交泰殿，则典出《易·泰卦》。据《泰卦·彖传》所云："天地交而万物泰。"据《泰卦·象传》所云："天地交、泰。"所以，该殿起名"交泰"，乃象征天地交通、阴阳和合，包含有大吉大利的意义在。

(3)《周易》与"对"

A、《易经》(通行本)卦象的形式美——对称与对比。唐孔颖达在《周易正义》中指出："今验六十四卦，二二相耦，非覆即变。'覆'者，表里视之，遂成两卦，《屯》《蒙》——《需》《讼》——《师》《比》是也；'变'者，反覆唯成一卦，则变以对之，《乾》《坤》——《坎》《离》——《大过》《颐》——《中孚》《小过》之类是也。"这就是说，在《易经》六十四卦中，有四对(8个)卦，属"变"卦，其余二十八对(56个)卦均属"覆"卦。我们试将成对"变"卦和成对"覆"卦的卦象构成形式作一剖析，即可发现其所蕴形式美。

先看四对(8个)"变"卦：构成"变"卦关系的四对卦(见上述孔颖达举例)，当其成对上下排列时，其爻画奇偶(阴阳)一一对比(上卦之初爻与下卦之初爻呈对比，……上卦之上爻与下卦之

上爻呈对比)。又,构成"变"卦关系的8个卦,其自身爻画上下呈对称(初爻与上爻对称,二爻与五爻对称,三爻与四爻对称)。

再看二十八对(56个)"覆"卦:构成"覆"卦关系的二十八对卦(见上述孔颖达举例),当其成对上下排列时,若在两卦之间划一"中行",并以此为中轴线,那么上下两卦的爻画则呈对称(上卦之初爻与下卦之上爻对称……上卦之上爻与下卦之初爻对称)。

B、《周易》经传的语言美——对偶。

《易经》卦爻辞中有一些对偶工整的文句,例如:《履》卦"六三"云:"眇能视,跛能履。"《大过》卦"九二"与"九五"云:"枯杨生稊,老夫得其女妻";"枯杨生花,老妇得其士夫。"《明夷》卦"上六"云:"初登于天,后入于地。"《损》卦"六三"云:"三人行则损一人,一人行则得其友。"《归妹》卦"上六"云:"女承筐,无实;士刲羊,无血。"

《易传》中对偶工整的文句,则屡见不鲜。例如:《系辞上传》云:"仰以观于天文,俯以察于地理。"《系辞下传》云:"尺蠖之屈以求信也,龙蛇之蛰以存身也。"《乾·文言传》:"同声相应,同气相求,水流湿,火就燥,云从龙,风从虎,……则各从其类也。"《杂卦传》云:"《乾》刚《坤》柔,《比》乐《师》忧"、"《震》起也《艮》止也"、"《革》去故也,《鼎》取新也"、"《离》上而《坎》下也"等等。

受《周易》卦象形式美的影响,中国传统造型艺术中广泛运用对称和对比手法。例如明清北京紫禁城(今故宫),以南北中轴线为基准,东西两侧分别建有文华殿与武英殿、东六宫与西六宫等建筑,这些建筑或对称或对比,呈现形式之美。在传统工艺品中,则有"阴阳鱼图"、"鸾凤图"、"龙凤图"、"鱼龙变幻图"等艺术精品,其造型均具或对比或对称之形式美。中国古代服饰

图案中，对比与对称一类形式美手法，更习见不鲜。

受《周易》以及其它典籍的影响，中国古代诗文在修辞上则广泛运用对偶手法。梁刘勰至为欣赏《易传》的对偶文句，他在《文心雕龙·丽辞篇》中说："《易》之《文》《系》，圣人之妙思也。序《乾》四德，则句句相衔；龙虎类感，则字字相俪；乾坤易简，则宛转相承；日月往来，则隔行悬合：虽句字或殊，而偶意一也。"刘勰这段文字涉及《易传》四处文字：其一，《乾》卦《文言传》论《乾》四德者："元者善之长也，亨者嘉之会也，利者义之和也，贞者事之干也。"刘勰认为这段文字"句句相衔"。其二，《乾》卦《文言传》述物"以类相感"段："水流湿，火就燥，云从龙，风从虎。"刘勰认为这段文字"字字相俪"。其三，《系辞传》所叙乾坤易简之语："乾以易知，坤以简能；易则易知，简则易从。"刘勰认为以上所述"宛转相承"。其四，《系辞传》论"日往月来"一段文字："日往则月来，月往则日来，日月相推而明生焉；寒往则暑来，暑往则寒来，寒暑相推而岁成焉。"刘勰认为《系辞传》上述这段文字"隔行悬合"。显然，刘勰对《周易》修辞所运用的对偶排比手法，是相当赞赏的，他精心撰写的《文心雕龙》这部巨著中就大量运用对偶文句，即是明证。

刘勰之后，在诗文领域中提倡对偶者，大有人在。例如，唐上官仪论诗有"八对"，他说："诗有八对：一曰的名对，'送酒东南去，迎琴西北来'是也；二曰异类对，'风织池间树，虫穿草上文'是也；三曰双声对，'秋露香佳菊，春风馥丽兰'是也；四曰叠韵对，'放荡千般意，迁延一介心'是也；五曰联绵对，'残河若带，初月如眉'是也；六曰双拟对，'议月眉欺月，论花颊胜花'是也；七曰回文对，'情新因意得，得意逐情新'是也；八曰隔句对，'相思复相忆，夜夜泪沾衣；空叹复空泣，朝朝君未归'是也。"正是诗坛

这种对"对"的追求和提倡，使近体律诗的出现，具有现实可能性。

还需指出的是，明清以后，社会上出现了一大批专门指导读书人掌握对偶(对仗)诀窍的普及读物，其中较习见的如：车万育的《声律启蒙》，杨林兰的《声律发蒙》和传为李渔的《笠翁对韵》等。

清纪昀在《〈文心雕龙〉评》中曾发表过一段发人深省的话。他说："骈偶于文字为下格，然其体则千古不能废。"说"骈偶于文字为下格"，可能是因为"此道"在华夏几乎三岁小孩就会，普通而又普通；说"然其体(骈偶之体)则千古不能废"，又该如何理解呢？我的看法是：骈偶之体在汉语文中"不能废"，无疑与汉语文字的基本特点有关。汉字是由"象形"发展起来的表意文字，一字一音(字即词)，单文具义。这一基本特点为古典语言艺术创造形式美提供了理想的条件。但是更重要的是，"骈偶"之体"不能废"，是由于中国传统哲学中"物必有对"观念的根深蒂固的影响(论证从略)。这一"物必有对"观念，渗透到审美和艺术领域，表现于造型艺术，便有伏牺女娲交尾图(汉画像砖)等的出现；表现于语言艺术，便是文人笔下骈俪文的乐此不疲。而"物必有对"的观念意识，在《易经》中即已初露端倪。可见，中国传统艺术表现出来的尚"对"(对偶，对称和对比)倾向，如若寻根溯源，很难不追寻到《易经》那里去。《易经》对中国文化的影响，可谓大矣！

3.《易》数与华夏美学

"筮，数也"。对中国艺术和审美产生深刻影响的《易》数，至

少包含以下两方面内容：其一，蓍占"立卦"中所涉具体数字；其二，《易传》归纳的"作《易》"所涉奇偶相参、刚柔交错的形式律。

(1)蓍占所涉具体数字与中国艺术

秦汉以后，随着《周易》身价日增，封建统治者利用《周易》中原本就不乏神秘色彩的《易》数，进一步予以比附，然后将其运用到封建王朝的一些重大政教活动中，其中包括宗庙、神坛和皇宫等重大政教建筑的兴建中。

明堂属封建王朝的重大礼制性建筑。《淮南子·泰族训》说："昔者五帝三王之莅政施教，……仰取象于天，俯取度于地，中取法于人，乃立明堂之朝，行明堂之令，以调阴阳之气，以和四时之节。"《白虎通》说："天子立明堂者，所以通神灵，感天地，正四时，出教化，宗有德，重有教，显有能，褒有行者也。"可见明堂乃是天子法象天地、制定政令和推行教化之所。为实现这一礼制性建筑的上述政教功能，统治者在明堂的规划设计、结构布局方面，大量采用《易》数以突出明堂的象征意义。试以东汉光武帝时期所建洛阳明堂为例。据《黄图》所载："明堂方百四十四尺，法坤策也，方象地；屋圜楣径二百一十六尺，法乾之策，圆象天。"在明堂的内部布局中，太室平面边长六丈，取《易》之老阴数；室径长九丈，取《易》之老阳数。整个建筑处处散发出《易》数的神秘色彩。

北京天坛，原是明清两代帝王祭天祈年(年，谷熟也)之所。鸟瞰这一宗教色彩极浓的建筑群，沿南北中轴线，依次排列着圜丘坛、皇穹宇、祈年殿和皇极殿等建筑。其中圜丘坛属天坛主体建筑之一。稍加留意，即不难发现这座主体建筑通体闪烁着《易》数的神秘色彩。

圜丘坛是一座由三层汉白玉砌成的圜石台，其中台阶数、台

面直径数、扇形石板数以及栏板数，一律采用奇数（天数），以象征该建筑用于祭天这一功能特征。圜丘坛呈圆形，累计三层，每层四面设有台阶，各九级。上层台面的直径为九丈，各"一九"；中层台面直径十五丈，各"三五"；下层台面直径二十一丈，各"三七"。这三个尺寸安排，巧妙地将一位数之内的"一三五七九"五个"天数"全部容纳其间。上中下三层台面直径之和为四十五丈，又暗含《乾》卦"九五"之爻名。在《易》《乾》卦，"九五"为"飞龙在天，利见大人"，乃大吉之爻，象征事物发展的最完美阶段。圜丘正中镶嵌一"太极石"，象征昊天中心之所在。围绕"太极石"，墁砌九重扇形石板，凡四十五个九块，合计405块。在这里，"四十五个九块"，再一次暗合《乾》"九五"爻名，又是大吉大利。另外，圜丘四周栏板数亦有讲究，上层为72块，中层为108块，下层为180块，合计360块，暗合《易》"大衍之数"章所述乾坤之策之总数，象征一年360日。除圜丘坛之外，天坛祈年殿等建筑的规划设计中，也同样大量采用了《易》数。

（2）"圣人作《易》"所涉奇偶相参律与中国艺术

《易》源自蓍占。在蓍占中，巫史据"数"以定"象"，观"象"以断吉凶。《系辞上传》云："极数知来之谓占。"所指即巫史在蓍占中借"数"的变化以"彰往而察来"这一事实。

本来，从理论上讲，自然数的排列和延伸具有无限性。那么，自然数的排列延伸之中有没有基本规律可循呢？《易传》的回答是肯定的。《系辞上传》云："天一，地二，天三，地四，天五，地六，天七，地八，天九，地十。天数五，地数五，五位相得各有合。"意思就是说，在自一至十的自然数中，一三五七九为天数（"天"），二四六八十为地数（"地"），其中天数（奇数）和地数（偶数）各居"五位"，它们相互配合（"合"），互为依存，一起构成了自

然数排列组合的基本规律。

《说卦传》还进一步提出："昔者圣人之作《易》也，幽赞神明而生蓍，参天两地而倚数，观变于阴阳而立卦。"意思即是说，"圣人之作《易》"是借助蓍占进行的。所谓"参天两地而倚数"，就是指五个天数（一三五七九）中取"三"为代表（"参天"），五个地数（二四六八十）中取"二"为代表（"两地"），通过"三"和"二"的交错排列，以组合成各种卦象。《说卦传》的这个观点，用《系辞上传》的话说即："参伍以变，错综其数；通其变，遂成天下之文；极其数，遂定天下之象。"意即通过天数和地数参杂组合（"参伍"之"伍"指各五位的天地数）、奇数和偶数的错综排列，组成各种卦象，借以模拟反映天下万物的变化。《系辞传》和《说卦》所言，实为同一码事。

《说卦传》所谓"观变于阴阳而立卦"，则是对"参天两地而倚数"这层意思的进一步发挥。《易》在由数字卦发展为六十四卦的过程中，由于春秋战国时代的阴阳观念的介入，爻画一和 - - 由原来代表奇偶进而又发展为代表阴阳。由此，巫史在蓍占中，借助于数的奇偶差别同爻画的阴阳变化，来确定卦象，并以此决断吉凶。所以《说卦传》这一整段话，事实上包含着以下意思：在《易》中，正是"三"（奇数之代表）与"二"（偶数之代表）的参杂组合，阳（刚）与阴（柔）的交错排列，形成了能够模拟反映天地人事变化的六十四卦卦象。

这里须插上一句，通行本《易经》六十四卦中，阳爻"九"与阴爻"六"在卦体上下六位的推移变化，若从数量编码的角度讲，也就是奇数（天数"三"）与偶数（地数"二"）的参差排列、交错组合。换言之，奇偶交错，阴阳错杂，刚柔参差这一爻画组合的形式律，是《易经》六十四卦数量编码节

奏变化的本质所在。从一定意义上讲，唯有认识这一点，才能把握《易》数变化之道的深层奥秘。

《易》奇偶(数)交错、阴阳参杂这一本质形态渗透到艺术和审美领域内，直接导致于“整齐之中见变化”这一中国艺术精神的孕育与诞生。我们在中国律诗、书画和建筑园林等门类艺术中，均可见到这一艺术精神之闪光。

以中国律诗为例。

中国律诗着力追求“整齐之中见变化”之美，这具体表现在律诗讲究声调铿锵，文字对偶和音步参差上。对偶问题已在《易》象一节谈及，这里着重谈其它两点。

A、律诗之声韵铿锵：

中国诗在由古体向近体律诗发展的进程中，有两个重要环节值得注意：其一，梁代沈约、周颙等人突破先秦宫商角徵羽“五声说”的框框，从字音审读的实际出发提出“四声说”，这在诗歌韵律史上具有里程碑的意义。

到了唐代，又有学者在“四声说”的基础上提出“平仄说”，将“四声”（平上去入）划分为平与仄（不平）两类声调。由“四声”进而区分为“平仄”两类声调，从某种角度讲，乃是以《周易》等典籍为代表的中国传统思维奇偶、阴阳“二分”观的又一实际运用。

其二，区分“平仄”，这仅是诗由古体向近体律诗迈进的必要前提，关键则是中国诗人据此进一步提出，平仄两类声调在诗句中须交错排列。亦即：第一，平仄在本句中须交错；第二，平仄在对句中须对立。例如，五言律诗平仄结构特点为：五律的平仄有四个类型，这四个类型可构成两联，即：仄仄平平仄，平平仄仄平；平平平仄仄，仄仄仄平平。由这两联的错综变化，即可构成

五律的四类平仄格式。七言律诗的平仄结构特点为：七律的平仄也有四个类型，这四个类型亦可构成两联，即：平平仄仄平平仄，仄仄平平仄仄平；仄仄平平平仄仄，平平仄仄仄平平。由这两联的错综变化，即可构成七律的四类平仄格式（以上参阅王力《诗词格律》"诗律"）。我们从五七律平仄构成形式中，可以明显地发现律诗中平仄交错这一根本特征。

需要着重说明的是，写作诗歌，强调平仄交错，肯定声调铿锵，这无疑地符合中国人的审美要求。但从另一个角度讲，这一审美要求之能成为事实，又是《周易》奇偶交错，阴阳参杂这一编码规律在诗歌领域的推广应用。《易》数对中国艺术的深刻影响，于此可略见一斑！

B、音步参差：

在中国诗歌史上，四言、五言、六言、七言、八言以至九言等形式，均曾在诗坛"露峥嵘"，然而最受人欢迎的却是五言和七言这两种形式。

详细分析和论述五言、七言之受人欢迎的原因，显然超出本文范围。这里仅结合《周易》研究，简单提示以下一点：五律的音节分配为二三；七律的音节分配为二二三，或径直分配作四三。用音韵专家王力教授的话说："实际上，五字句和七字句都可分为两个较大的节奏单位，五字句分为二三，七字句分为四三。"（《诗词格律》）例如：李益的诗句："别来——沧海事，语罢——暮天钟。"崔颢的诗句："晴川历历——汉阳树，芳草萋萋——鹦鹉洲。"五律和七律的音节可作如此划分，显然是受《周易》奇偶相参、阴阳（刚柔）交错形式律影响的结果。五律和七律区分为奇偶两大音律单位之后，音节错落，音步参差，音调铿锵，于整齐之中见变化，这也完全符合中国人之传统审美情趣。

(二) 元气论与华夏美学

1. 气(元气)论大要

在历史上，气的观念和思想，属于整个华夏民族所有。换言之，这一观念和思想非哲学界某家某派所独具，儒、道、阴阳等学派均对气的本质和特性进行过阐述，均对气论的形成发展作出过贡献；同时，这一观念和思想亦非哲学界所独有，医、农、天文、伦理、心理以及美学诸领域，也都对气的本质和特征进行过阐述，在丰富和发展气论内涵方面，同样作出了不可磨灭的贡献。

华夏美学与气(元气)论有着极密切的关系。不了解气论，就很难深刻把握华夏美学的精粹要义之所在。从这个角度讲，弄清气(元气)论发展脉络，了解气概念的基本内涵，把握气论与华夏美学的联结点，对认识华夏美学的特色，具有重大意义。

(1)气(元气)论发展脉络

气论从源起到发展成为完整的思想体系，经历了漫长岁月，追溯其历史，大致经历了以下五个阶段。

其一，周末春秋气观念的滥觞。

可以这样说，西周末年的伯阳父(史伯)以“天地之气”失序来阐述地震的原因，以阴(地)阳(天)二气的变化来阐述自然界发生巨变的内在根据，正式拉开了中国气论哲学的序幕。这场引起伯阳父深思，导致“西周三川皆震”的大地震发生在周幽王二年(公元前780年)。伯阳父的观点为：“夫天地之气，不失其序；若过其序，民乱之也。阳伏而不能出，阴迫而不能蒸，于是有

地震。”(《国语·周语上》)显而易见，伯阳父这一阐述，包含了阴阳二气谐调是保持系统平衡、维系机体生命的基础的思想成分，而这正是中国哲学始终坚持和强调的一个基本观念。

顺着上述思路，紧随伯阳父之后，有两位思想家的气观念不可不提。其一为春秋时期的太子晋针对周灵王试图“壅”谷洛二水的想法，提出“疏为川谷以导其气”的观点(《国语·周语下》)；其二为郑子产针对晋平公一病不起的状况，提出人须“节宣其气”的思想(《左传·昭公元年》)。前者(太子晋)强调山薮川泽不是孤立的存在，而是通过“山川导气”相互联系形成一个有机整体，从而构成自然界的生态平衡关系。后者(子产)强调人的日常生活如“四时”(朝夕昼夜)有序，就能平安健康，如“四时”无序，则“气”壹塞壅闭，最终必然得病。换言之，能否“节宣其气”直接关系人的生命活动的正常进行。

春秋时期的气论有一个不容忽视的特点，这就是六气说与五行说的联系一体。具有代表性的观点则有：单穆公的“天六(六气)地五(五行)”说(《国语·周语下》)；医和的“天有六气，降生五味，发为五色，征为五声”说(《左传·昭公元年》)；子大叔的“生其六气，用其五行”说(《左传·昭公二十五年》)。上述几位思想家的立论角度颇有差异，但基本观点则大体相同，他们普遍认为，天之“六气”和地之“五行”，是经天纬地、构建宇宙秩序的基本要素，如果“六气”与“五行”之间的关系遭到破坏，宇宙秩序就被打乱，自然界就会出灾异，人就会生病。春秋时期的思想界将天之六气与地之五行联系起来进行沉思的整体思维倾向，为后世思想界将元气论与阴阳五行说融为一体，以构建物质运动与时空一体宇宙图式的理论创造，奠定了基础。

这里有必要对气概念的原始义略作探讨。许慎《说文解字》

云："气，云气也，象形。"《国语·周语》载虢文公所言"农祥晨正"则"土气蒸发"。《庄子·齐物论》云："大块噫气，其名为风。"《吕览·音律篇》云："天地之气，合而生风。"据此，气概念的原始义实指云气、风气和地表水气（土气）一类飘忽、升发和鼓荡于天地之间的自然之气。另外，《说文解字》在训释"欠"字时云："张口气悟也，象形，从人上出之形。"汉帛书《十大经·行守》云："气者，心之浮也。"据此，气概念的原始义又指出入口鼻的人体气息。可见，气概念的原始义，一开始就涵盖了"天"（自然）与"人"两个方面，就显示出华夏民族特有的整体思维倾向。

其二，战国时代气概念内涵进一步充实。

战国时代，百家争鸣，思想界空前活跃。此时的诸子辈，谈天论地，罕有不言气者。

与春秋时期的气论相比，这一时期的思想家更侧重于从气论角度来探讨天地万物的生成根源，而其中道家庄子提出的一气"聚散"说（《庄子·知北游》），尤为令人注目。与庄子交情颇深的名家惠施则提出"大一"、"小一"说（《庄子·天下》），有关论述，别出机轴。托名管子者则提出"有气则生，无气则死，生者以其气"（《管子·枢言》），强调气（精气）是宇宙生命的本源的思想。大概出自齐鲁地区的"行气玉佩铭"（《三代吉金文存》），则在承认气是宇宙生命本源的前提下，大讲气功的"行气"的诀窍，试图通过"行气"达到保健长生的目的。与道家旨趣有别，此时儒家孟子提出"养气"说（《孟子·公孙丑》），荀子提出"治气养生"说（《荀子·修身》），这两位儒学大师不但将气论与生命保健说联系起来，而且将气论扩大到道德伦理精神领域，有关论述，为气论开了新生面。

这一时期的思想界，还着手将气论与阴阳五行说融为一体，

精心构建物质运动与时空一体化的宇宙动态图式，有关成果，则集中反映在秦相吕不韦编撰的《吕氏春秋》（又称《吕览》）一书中。

其三，汉代出现元气论，标志气概念的成熟。

在中国思想史上，最早提出元气概念者，似是西汉刘安编撰的《淮南子》。《太平御览》天部引《淮南子》云"宇宙生元气，元气有涯垠"。但通行本《淮南子》不见此语。时下学术界一般认为，最早提出元气概念的人物，应是西汉董仲舒。董在《春秋繁露·王道》中云："王正，则元气和顺，风雨时，景星见，黄龙下。"自董氏始，思想界对元气本质和特性的论述，可谓妙言迭出，高论纷呈。

东汉何休《公羊解诂》云："变一为元，元者气也。无形以起，有形以分，造起天地，天地之始也。"（《公羊传·隐公元年》解诂）这是从宇宙本体论角度肯定元气为万物之"元"。东汉王符《潜夫论·本训》云："上古之世，太素之时，元气窈冥，未有形兆，……若斯之亡，翻然自化，清浊分别，变成阴阳。阴阳有体，实生两仪。天地壹郁，万物化淳，和气生人，以统理之。"这是从万物生成论角度肯定元气为万物之"始"。

这一时期的思想家对元气特性的阐述，亦有可观之处，如东汉班昭（曹大家）云："元气周行，终始无已。"强调元气运动的"周行"不殆、循环往复的特点。

纵观先秦两汉时期的气论发展史，似可发现如下特点：第一，随着社会的发展和思维的进步，气概念的外延扩及天文、地理和人文，几乎涵盖整个中国传统文化；气概念的内涵，则由具象（云气、地气、风气和人的气息）而抽象，由浅层次抽象（五行六气、天地之气、男女精气、阴阳二气）发展至深层次抽象（精气、元

气、气)，最终抽象上升至天地万物之本体的高度。第二，在不同时代的思想家那里，气概念内涵不取批判扬弃式，而是形成具象和抽象、浅层次抽象与深层次抽象的内涵并存相叠的金字塔式格局。如要了解某一思想家笔下的气概念内涵，必须联系上下行文，也就是说唯有从有关论文的整体联系中才能把握其意蕴真谛。第三，先秦两汉时期的思想家在阐述气概念内涵时，就其总的倾向言，一是强调其物质性，二是强调其赋予天地万物以生机活力的功能属性。先秦两汉时期气论领域的上述特点，不论是对中国思想史发展，还是对华夏美学发展，均曾产生重大影响。

其四，魏晋隋唐时期气论在与玄学和佛学的斗争中进一步得到发展。

俗话说："道不同，不相为谋。"出现于这一时期的玄学和佛学，为了占领思想阵地，必然要向元气论发起挑战。玄学家王弼标举"贵无"论，强调以"无"为本的思想；佛学家宗密则提出"心外无别法，元气亦从心之所变"的观点(《华严原人论》)。玄学与佛学这一以"无"(抽象概念)、以"心"(空)作为宇宙本体的观点，与中国气论的主旨，大相径庭。唐刘禹锡明确表示："若所谓无形者非空乎！空者，形之希微者也！……古所谓无形，盖无常形尔，必因物而后见尔！"(《天论中篇》)在他看来，"空"应是物质存在的特殊形式。相对于"器用"，它是"空"；相对于"常形"，它是"无"；但这"空"与"无"是物质存在，却是无可怀疑的。刘氏所论，深中肯綮，颇有说服力。所以柳宗元对刘说深表赞同，他在《答刘禹锡〈天论〉书》中说："独所谓无形为无常形者，甚善！"

这里需要说明的是，佛教学者虽然在本体论上反对气一元论，但在其"禅定"和"数息"的宗教实践中，则始终将"气"(气息)

的调节，视作修心养性的基本修持方法。这事实上又与气概念的原始义之“气息”(人的生命活动)，挂上了钩。

其五，宋元明清时期气一元论发展至顶峰。

这一时期的思想家在批判理学家“理在气先”等观点的过程中，能融会贯通先贤的思维成果而别出机杼，使中国元气论发展至顶峰。

宋张载是气一元论的坚定维护者，他提出如下观点：“太虚无形，气之本体；其聚其散，变化之客形尔！”“太虚即气。”(《正蒙》)认定“太虚”乃气之本然状态，其聚其散，只是其“客形”之现象，宇宙唯是一气通贯。明王廷相一方面用十分明确的语言断定：“元气之上无物、无道、无理。”(《雅述》)肯定宇宙只是一气流行；另一方面又将佛教唯识宗的“种子”说改变为元气“种子”说，提出元气是生成天地万物和人之“种子”(种)的观点(《答何柏斋造化论》)，使中国元气论增添了一层泛生命哲学的色彩。清王夫之指出“气在空中，空无非气，通一无二者也。”(《正蒙·注》)明确提出宇宙只是一气之流行。清戴震则提出：“道犹行也，气化流行，生生不息，是故谓之道。”(《孟子字义疏证》)在他看来，整个宇宙，就是一个气化流行、生生不息的大历程。

总之，中国元气论发展至宋元明清时期的张载、王廷相、王夫之和戴震等人手中，已渐趋精深和缜密，已形成一个完整的思想理论体系。

(2)气(元气)概念内涵试探

在中国气(元气)论发展史上，对气(元气)的本质和特性，有种种说法，但占据主导地位的则是这样一种观点：气(元气)是无形无象、“充盈大宇而不窕”、永无止息地化生万物的细微物质存在。这事实上也就是气(元气)概念的基本内涵。如需详细点

说，那么大体如下。

①"太虚无形，气之本体"

中国思想史上持气论的思想家几乎都认为，宇宙本体之气，必是"无形"、"无象"的。《庄子·至乐》云："气变而有形，形变而有生。"《吕氏春秋·君守》云："至精（精气——引者）无象，而万物以化。"宋张载《正蒙·太和》云："太虚无形，气之本体。"清王夫之《正蒙注·太和》云："气弥沦无涯而希微不形。"

中国思想史上持气论的思想家还普遍认为，"有形"之气（万物）与"无形"之气（太虚）是"通一无二"的。东汉何休云："元者气也，无形以起，有形以分，造起天地，天地之始也。"在何休看来，"无形"之元气为"有形"之天地之本根，"有形"与"无形"二者存在着内在联系。宋张载《正蒙·太和》云："知虚空即气，则有无隐显、神化性命，通一无二。"这就是说，感官可及的"有形"之气（万物）与感官不可及的"无形"之气（太虚）之间乃是以时间为中介的"形而下"与"形而上"二者的不断转化，彼此是"通一无二"的。张载还在上述同一篇文章中说："气之为物，散入无形，适得吾体，聚为有象，不失吾常。"这就是说，不论是"无形"之气（太虚），还是"有形"（有象）之气（万物），虽然形态有别，但本质唯是一气。后来，明王廷相《慎言·体道》云："有形亦是气，无形亦是气。"便直截了当地说明了这一点。王的论断，事实上彻底地堵死了通往"绝对空间"的通道。

②气"充盈大宇而不窕"

早在先秦，就有思想家提出"气"是宇宙天地间连续性物质存在的观点。荀子《赋》篇就说：云"充盈大宇而不窕"。参考《宋玉集》所载巫山神女故事中"气"与"朝云"、"暮雨"一体转化关系的有关描述（见《文选》李善注引），再参考许慎《说文解字》"云，

山川气也"、"气,云气也"的有关训释,即可知荀子《赋》篇提到的"云"实即"气"。在荀子看来,气(云气)充盈宇宙,是一种连续"不窕"(无间隙)的物质性存在。

其实,与荀子大体同时的思想家中,坚持"气"是宇宙天地间连续性物质存在观点者,大有人在。《管子·心术上》云:"道(气——引者)在天地之间也,其大无外,其细无内。"《管子·内业》云:"灵气在心,一来一逝,其细无内,其大无外。"另外,《吕氏春秋·下贤》云:"精(精气——引者)充天地而不竭,神覆宇宙而无望,……其大无外,其小无内。"以上几则引文表明,不论是《管子》的作者还是《吕氏春秋》的作者,均肯定浩渺无限的宇宙为物质性的气所充盈,此中实无间隙存在。

在战国时代思想家有关气的众多论述中,载于《庄子·天下篇》的惠施以下一段名言颇值得注意:"至大无外,谓之大一;至小无内,谓之小一。"对这段名言,需略作说明:第一,这是一段完整的话,"至大无外,谓之大一"与"至小无内,谓之小一"二者统一于"一"。在惠施看来,自无穷大的宇观世界("至大")到无穷小的微观世界("至小"),整个宇宙世界统统为连续性的物质性的"一"所充满。第二,在上述名言底下,《庄子·天下篇》紧接着还载有惠施另一段话:"至厚不可积也,其接千里。"这紧接着的前后两段话所指似为同一。在惠施看来,此"一"并无厚度和体积,但"其接千里"。由此判断,惠施所说的"一",既不是精神实体,又不是微粒状的物质存在(凡微粒均有体积和厚度),而是当时尚无以名之的非微粒性的物质存在。应该说,在先秦思想界,惠施是位思辨力极强的哲人。由于他的思想奇特,所以附和者寥寥,以至他上述所论的"大一"、"小一"说,在中国思想史上几成"空谷足音"。

惠施、荀子之后，强调“气”乃连续性物质存在的思想家，代不乏人。如：《列子·天瑞篇》云：“亡处亡气。”宋张载《正蒙·太和》云：“知太虚即气，则无无。”清王夫之《正蒙注·太和》云：“阴阳二气，充满太虚，此外更无他物，亦无间隙。”

上述这些思想家均强调“气”是充盈宇宙而连续无间的物质性存在，均坚持宇宙天地间并无“绝对空间”存在的气一元论立场。

应该说，把握中国气（元气）论的上述立场，不但有助于了解华夏民族宇宙观的特色，也有助了解华夏美学倾力推崇虚实论、意境论的奥秘所在。

③“气化流行，生生不息”

强调无形无象、连续无间的气，在宇宙中永无止息地运动变化和永无止息地化生新生命，这是中国气（元气）论的又一个基本观点。

中国思想史上的气化说，大体涉及以下三方面内容。

其一，“气聚而为万物，万物散而为气”。中国古代哲人普遍认为，作为万物本体的气，是一种能聚可散的细微物质存在。《庄子·知北游》云：“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死。”在庄子看来，人的一生一死也就是气一聚一散变化的实际表现。宋张载《正蒙·太和》云：“气之为物，散入无形，适得吾体；聚为有象，不失吾常。太虚不能无气，气不能不聚而为万物，万物不能不散而为太虚。”又云：“气聚，则离明得施而有形；不聚，则离明不得施而无形。”这就是说，气聚则生成“有形”的感官可及的万物，气散则化为“无形”的感官不可及的“太虚”。能聚可散，这即是本体之气的基本特性。后来，清王夫之在《正蒙注·太和》中进一步发挥张载的上述思想，明确地指出：“气化者，气之化也。”

“凡虚空皆气也。聚则显，显则人谓之有；散则隐，隐则人谓之无。神化者，气之聚散不测之妙。”在王夫之看来，气具有能聚可散、能显可隐的功能特性，这正是气作为万物之本体所独具的“神妙”出奇之处。

中国古代的思想家坚持气能聚可散说，旨在强调这样一个思想：宇宙天地之间的气，实有两种基本的存在形态，气聚则成万物，气散则为“太虚”。而正是气这一能聚可散的功能属性，使宇宙天地生机永恒、生命长存。用戴震的话说：“气化流行，生生不息，是故谓之道。”（《孟子字义疏证》）由此，着力把握气能聚可散的功能属性、着力体悟“气之聚散不测之妙”，使自己对宇宙人生的认识进入一个新天地，成了中国文人士大夫孜孜追求的最高精神境界。

其二，“阴阳者，造化之橐钥也”。中国元气论与阴阳说很早就结下不解之缘。如上所述，元气的特性表现为能聚可散，而促成元气聚散变化的内在动力，即来自元气自身所含阴阳二气的交感或阴阳两种矛盾势力的相互作用。

《庄子·则阳》载大公调回答少知所提“万物之所生恶起”的问题时云：“阴阳相照相盖相治，……聚散以成。”这就是说，是由于元气内部阴阳二气（或阴阳两种矛盾势力）“相照相盖相治”的交感作用，促成了气的聚散变化、促成了包括人在内的天地万物的变化。宋张载在《正蒙·乾称》中说：“气有阴阳，屈伸相感之无穷，故神之应也无穷。”又在《正蒙·太和》中说：“一物两体，气也。……阴性凝聚，阳性发散；阴聚之，阳必散之。”这就是说，是由于“元气”自身所包含的阴阳二气对立属性的交互作用，造成了“元气”聚则为万物、散则为“太虚”的神妙变化。后来，明王廷相《慎言·道体》云：“阴阳者，造化之橐钥也。”“二气感化，群象显没，天

地万物所由以生也。”明确指出懂得阴阳二气（或阴阳两种矛盾势力）的交感这一道理，实是把握宇宙造化奥秘的关键所在。

其三，“元气周行，始终无已”。中国古代哲人还十分强调无形无象的、连续无间的元气，在宇宙天地间“如水之流，不得独处”的永恒“流动”的特性。

东汉班昭（曹大家）在为其兄班固的《幽通赋》“浑元运物流不处兮”句作注时说：“浑，大也；元，气也；运，转也；物，万物也，言元气周行，始终无已，如水之流，不得独处”。[1] 意思就是说，充盈宇宙的浑元之气，永无止息地化生万物，就像流水那样永不停滞。《吕氏春秋·尽数篇》亦云：“流水不腐，户枢不蝼，动也。形气亦然。形不动则精不流，精不流则气郁。”吕不韦与班昭二人所持观点，如出一辙。

中国古代元气论者所说的元气在宇宙天地间永无止息地运动，至少包含以下两层意思：第一，是说气一聚一散的“充虚”两种形态的相互转化，永无止息。第二，是说气一上（浮而上者阳之清）一下（降而下者阴之浊）相互交换空间的位置移动，永无止息。但是不论是气一聚一散的运动（变化或转化）还是气一上一下的运动（流动或移动），都是一种周而复始的往复推移、或周而复始的圆道循环。上述班昭（曹大家）所谓的“元气周行，始终无已”，似应作此解。

其实宋张载对“元气周行”就有极精辟的阐发。他在《正蒙·太和》中说：“气坱然太虚，升降飞扬，未尝止息。……浮而上者

---

① 上引班昭（曹大家）“注”，已经笔者校补。1935年世界书局影印清嘉庆重刻宋淳熙本《文选》所载班昭注为“浑，大也；元气运转也；物，万物也”，疑“气”下脱一“也”字。

阳之清，降而下者阴之浊。其感遇聚散，为风雨为雪霜，万品之流形，山川之融结。”又说：“游气纷扰，合而成质者，生人物之万殊。其阴阳两端，循环不已者，立天之大义。”

中国古代持元气论的哲人普遍认为，元气是无形的，感官不可能直接感知。但是通过仰观俯察天地之间“为风雨为雪霜，万品之流形，山川之融结”这一“大化流行”的宇宙生命图景，又是能够直觉元气“升降飞扬未尝止息”的周行不息的个中奥秘、能够体悟元气“聚散隐显”循环不已的圆道大义。而一旦直觉个中奥秘、体悟此中大义，就能“赞天地之化育”而与“天地参”（儒），就能“静而与阴同德，动而与阳同波”，以“至人”之心“畜天下”（道）。此时，身心与大道合一，精神进入绝对自由境界。可见中国古代哲人殚精竭虑地阐发元气论，最终还是落脚在如何“做人”，而不在其它。

通过以上粗略分析，我们似可得出结论：中国古代哲学中的气（元气）概念，实指无形无象的、“充盈大宇而不窕”的、永无止息地化生天地万物而具有生命力的细微物质存在。唐张文写有一篇《气赋》，云：“若夫气之为物也，寥廓无象，中虚自然。激混混而为地，蔚苍苍而称天。其下降也，日月星辰著矣；其上腾也，山河树木生焉。……扶心体而为命，运手足而为身。……随致动静，与时消息；聚散无定、盈亏独全。其纤也入于有象，其大也出于无边。凭太虚而作宅，终造化而为年。”张文用诗的语言，绝妙地表达了对气（元气）的本质和功能属性的基本看法。这一看法，在中国古代，具有相当的代表性。

如果上述分析大体无误，那么可知中国古代的元气论与西方古代的原子论，恰成鲜明对比。古希腊的原子论认为，原子是一种有形的、被虚空（绝对空间）间隔的、不可入的、惰性的细微

粒子。换言之，与中国古代元气论所强调的元气连续无间地存在宇宙的观点不同，原子论强调原子的间隔性分布；与中国古代元气论所强调的元气能动地化生万物的观点不同，原子论强调原子与虚空被动地结合而组成事物。据此，如果说元气论本质上是一种生命本体论（生命哲学），那么原子论本质上是一种物质本体论（自然哲学）。中国古代的元气论与西方古代的原子论，内涵迥然有别，从而使得建立在特定哲学思想基础之上的东（中）西方古代美学，面貌大异，旨趣悬隔，也就不足为怪了。

2. 置立在元气论基石上的华夏美学

元气论对华夏美学的影响既深且广，如择其大端，则突出地表现于华夏美学对宇宙生命力的礼赞、对宇宙本体的追求以及标举空灵、讲究艺术意境诸方面。

（1）“六法者何？——气韵生动是也。”——华夏美学对宇宙生命的礼赞

正如前述，作为哲学观，中国元气论迥异于西方原子论。西方原子论是物质本体论，原子是构成万物的基本物质。原子论探讨和研究的重点，在于作为万物本体的“物质”究竟是什么。而中国元气论是生命本体论，元气是万物本体与生机活力的统一，是物质与功能的统一。元气论探讨和阐发的重点，不是构成万物的基本“物质”究竟是什么，而是元气作为万物生机活力所在的功能属性主要体现在哪里。在中国哲人看来，元气作为万物的本体，乃是一种无形无象的、充盈宇宙而连续无间的具有生命力的细微物质性存在，其物质性存在这一点似乎毋需深作探究，而元气作为始基生命力、作为万物生机活力之所在，其功能

属性这一点理应着力予以研讨和阐发，因为正是元气的生命功能构成了元气之为生机盎然的天地万物之“元”(一、基和始)的本质特征。中国元气论作为生命本体论，与西方原子论那种冰凉冷漠的物质本体论对比，二者主旨大义，迥然有异。

正是受元气论的深刻影响，中国艺术家借助一定的物质手段或通过一定的艺术形式，来表现对宇宙“气化流行，生生不息”的体悟和感受时，总是着力于表现天地万物的生机活力，着力于表现山水花鸟的生命力，着力于表现人物的气质、个性和精神世界，亦即着力于表现天地万物在“气化流行，生生不息”的大化流程中呈现出来的“神”、“韵”和“势”。千百年来，讲究“传神”、标举“气韵”、推崇“气势”，事实上成了华夏美学纵情讴歌宇宙生命的主旋律。

华夏美学是讲究“传神”的，这一美学倾向在人物画领域表现得特别明显。晋顾恺之云：“四体妍媸，本无关妙处，传神写照正在阿堵中。”(《世说新语·巧艺》)顾的这段名言，充分肯定人物画传神的重要性。自顾恺之之后，虽然美学界在如何处理形与神二者关系上有种种说法，但在人物画应“传神”这一点上，彼此并无根本分歧。其实绘画领域中，不独人物画贵乎“传神”，就是花鸟、山水画同样也贵乎“传神”。宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》云：“论画以形似，见与儿童邻。……边鸾雀写生，赵昌花传神。”清王学浩《跋画》云：“湖光山色，奕奕怡人，是能为山水传神，不仅笔墨之精妙也。”其实在华夏艺坛，讲究“传神”也并非局限于绘画领域，书法等门类艺术同样也表现出尚“传神”的倾向。南朝齐王僧虔《笔意赞》云：“书之妙道，神彩为上，形质次之。”即属显例。

华夏美学重视“传神”，这是因为就事物的形神关系言，“形”

虽然是"神"的物质基础，但"神"却是"形"的灵魂，是"君形"者，是事物生命力所在。所以事物无"神"，机体就丧失生气，就意味着生存正面临"危机"；而事物有"神"（神彩、神气和神韵），机体就充满活力，就意味着事物生命力的充盈和旺盛。华夏美学强调"传神"，一定程度上体现了我们民族坚持美在宇宙生命力的感性显现这一审美趣向。

华夏美学又是标举"气韵"的，这一美学倾向在人物画领域表现尤为明显。齐谢赫《古画品录》云："六法者何？一气韵生动是也。"即为明证。其实，不独人物画贵在"气韵"生动，山水画也同样贵在"气韵"生动。清唐岱《绘事发微》云："画山水贵乎气韵。气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先。"这里需要说明的是，标举"气韵"并不局限于绘画领域，书法等门类艺术也同样将此作为追求目标。清石溪（髡残）《题山水册页》云："书画当以气韵胜。"即为明证。

华夏美学标举"气韵"，主旨在于强调艺术家借助于笔墨线条的韵律性变化，将事物的内在生命力生动地表现在画面（或条幅）上。华夏美学标举"气韵"，一定程度上体现了我们民族礼赞宇宙生命力的审美趣向。

华夏美学也是推崇"气势"的。这一美学倾向在诗文领域中表现尤为明显。唐司空图对韩愈诗歌"掀雷揭电"、气吞日月的磅礴"气势"，赞叹不已。他说："尝观韩吏部歌诗累百首，其驱驾气势，若掀雷揭电奔腾于天地之间，物状奇变，不得不鼓舞而狥其呼吸也。"那么，司空图笔下的"气势"概念，其内涵又是什么呢？我以为，其内涵即他所著《二十四诗品》中一首一尾的"雄浑"品与"流动"品精义的合一。"雄浑"品是这样的："大用外腓，

真体内充。返虚入浑，积健为雄。具备万物，横绝太空。荒荒油云，寥寥长风。超以象外，得其环中。持之非强，来之无穷。”在这里，“道”、“体”、“虚”，均指宇宙本体；“象”、“用”、“物”，均指物象。所谓“大用外腓，真体内充”，是说天地万物的生机活力均是元气的妙用，所以只有“返虚入浑，积健为雄”，与元气这一宇宙本体的无限生命力融为一体，才能显现诗歌的“雄浑”之美。“流动”品则强调，只有超越于“水碓”和“丸珠”这类流动物象，而与“气化流行，生生不息”的宇宙大化（天枢与地轴之不息运动）融为一体，才能显现诗歌的“流动”之美。而司空图所标举的“气势”，就是上述“雄浑”品和“流动”品精义的二合一。

放眼华夏艺苑，不独诗文推崇“气势”，书画等门类艺术也同样地推崇“气势”。叶恭绰就曾明确表示：“书法以韵趣、气势为主。”我以为，作为书美标准的“气势”，其内涵涉及两方面：其一，力度。清沈宗骞《笔法论》云：“昔人谓笔力能扛鼎，言气之沉着也。凡下笔当以气为主，气到便是力到。”其二，动势。清梁同书《频罗庵论书》云：“写字要有气，……有气则自有势，大小、长短、高下、欹整，随笔所至，自然贯注。”总之，作为书美标准的“气势”，乃力度与动势的二合一。中国书法讲究“气势”，是因为就书美的本质言，“书肇于自然；自然既立，阴阳生焉；阴阳既生，形势出焉。”（汉蔡邕《九势》）“字虽有质，迹本无为。禀阴阳而动静，体万物以成形，达性通变，其常不主。”（（唐虞世南《笔髓论》）这就是说，书美归根结底本源于“造化之道”、“混元之理”，亦即本源于宇宙本体之“元气”的生命创造运动。

其实，在中国传统文化中，“势”这一概念本来就包含有力度（即所谓“势者盛力也”，见《说文》徐铉“新附”条）和动势这双重内涵。甚至在特定的语言环境中，“势”指专司生殖的男根（见

《尚书纬·刑德放》)。所以华夏美学将"势"这一概念引入艺术美领域,带有要求作品充分表现事物生命力的旺盛性(力度)和事物生命力的跃动性(势态)的倾向在。清傅山云:"凡字画诗文,皆天机浩气所发,……无机无气,死字死画死诗文也,徒苦人耳!"(《杂记》)华夏美学对"无机无气"、了无生气的艺术,历来嗤之以鼻,而对生气灌注、气势磅礴的艺术则历来推崇备至。华夏美学礼赞宇宙生命力的审美取向,于此,足可见其一斑!

(2)"以一管之笔,拟太虚之体。"——华夏美学对超形迹的宇宙本体的追求

如前所述,中国元气论强调无形无象的"太虚"是元气的本然形态,是天地万物生机活力的本源所在。元气论所包含的这一崇"虚"尚"无"的思想倾向,对华夏美学的影响,同样相当深刻。

在元气论影响下,华夏美学崇尚以"有"(艺术形式)趣"无"(宇宙本体),不论是艺术创造还是艺术欣赏,均以表现或体悟超形迹的宇宙本体(元气、道),使精神进入与道合一的境界,作为艺术和审美的终极追求。

在中国古代美学家看来,作为听觉艺术的音乐,归根结底本源于宇宙本体的造化运动。《吕氏春秋·大乐》云:"音乐之所由来者远矣,生于度量,本于太一。"就明言音乐"本于太一",本于宇宙造化。唐吕温《乐出虚赋》云:"和而出者乐之情,虚而应者物之声。或洞尔以形受,乃泠然而韵生。去默归喧,始兆成文之象;从无入有,方为饰喜之名。……有非象之象,生无际之际。是故实其想而道升,窒其空而声蔽。"同样明言音乐本于"太虚",本于天地造化。由此,中国艺术家在从事音乐活动时,总是将把握"弦外之音"、体悟"太虚之体",作为孜孜追求的艺术"至境"之

所在。晋殷仲堪《琴赞》云："五音不彰，孰表大音。至人善寄，畅以雅琴。声由动发，趣以虚乘。"所谓"声由动发，趣以虚乘"，亦即以"有"（五音和成之琴声）趣"无"（宇宙本体、大音），使音乐心灵（人）与宇宙心灵（天）融为一体，精神进入绝对自由的天地境界。

华夏美学以"有"趣"无"的审美趣味，在绘画领域亦有突出的表现。南朝宋宗炳《画山水序》云："圣人含道暎物，贤者澄怀味象（《宗炳传》作"澄怀观道"——引者）。至于山水，质有而趣灵。……山水以形媚道，而仁者乐，……夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。应会感神，神超理得。"在宗炳看来，"道"（灵）存在于山水的形质之中，或者说，山水以其形质闪发出"道"的光辉。所以画家"应目会心"、全身心地欣赏山水时，能从中上体悟或把握到"道"（理）的存在。如果山水画其妙无比，那么，欣赏者又可以从画面（有）上体悟或感受到宇宙本体（道、元气）创造生命的光辉。与宗炳大体同时的王微，在《叙画》中则径直提出："以图画非止（止者居也——引者）艺行，成当与《易》象同体，……以一管之笔，拟太虚之体。"在王微看来，绘画不居于技艺的行列，绘画是一门道地的艺术，画家应该以"一管之笔"来表现宇宙本体（元气、道）的存在。可见，在王微这里，也是将把握宇宙本体作为画家从事创作的终极追求。值得注意的是，唐朱景玄《唐朝名画录》仍然认为绘画应以"有象"（艺术形式）来表现"无形"（宇宙本体）。朱氏说："画者，圣也。盖以穷天地之不至，显日月之不照。……至于移神定质，轻墨落素。'有象'因之以立，'无形'因之以生。"朱景玄的见解，与宗炳、王微所论可谓契合无间。可见魏晋隋唐时期的画家，普遍地将把握"太虚之体"、体悟造化之道作为创作活动的终极追求。中国画家对

超形迹的宇宙本体孜孜追求这种艺术精神，为西方画家所不具。

在华夏艺苑，很早就有人强调"书画同源"。绘画领域标举以"有"趣"无"的审美趣味，在书法领域同样有所表现。南朝齐王僧虔品书，强调"书之妙道，神彩为上，形质次之"，以有无"神彩"作为衡量书作成败的基本尺度。由此，在书法创作中，他明确提出："情凭虚而测有，思沿想而图空。心经于则，目像其容，手以心挥，毫以手从，风摇挺气，妍靡深功。"(《书赋》)王氏主张书法应"情凭虚而测有，思沿想而图空"，同样是在标举以"有"趣"无"，亦即通过书法来表现对宇宙本体的体悟。

华夏美学追求宇宙本体的审美趣向，在文学领域同样有所表露。晋陆机早在《文赋》中就提出："课虚无以责有，叩寂寞以求音。"意思就是说，文学作品的产生，是一个从"无"到"有"的过程。但是应该说明，这里所谓的从"无"到"有"，不只是讲文学创作须冥思苦想，方能将内在的意象外化为艺术形象，而更重要的是讲，文学本源于"寂寞"、"虚无"的宇宙本体，文学创作就是将艺术家对宇宙造化的体悟感受通过一定的艺术手段(如语言文字等)表现出来。唐黄滔的《课虚责有赋》云："昔者陆机赋乎文旨，推含毫伫思之道，得散朴成形之理。……则知文本于道。"黄滔这番话，就简明扼要地道出了陆机这段名言的内在意蕴。

唐张说在《洛阳张司马集序》中有一段很精彩的文字，云："万象鼓舞，入有名之地；五音繁杂，出无声之境。非穷神体妙，其孰能与于此乎！"在张说看来，音乐 诗文等的创作和欣赏，均应"入有名之地"而"出无声之境"，唯有如此，才能"穷神体妙"。从创作角度讲，艺术应该着力表现整幅宇宙生命图景；从欣赏角度讲，读者(观众或听众)应通过艺术形式着力体悟宇宙造化之道。换言之，不论是创作还是欣赏，均应自觉地追求超形迹的宇

宙本体。

(3)"实处之妙，皆因虚处而生。"——华夏美学崇尚"空灵"的审美取向

古代东西方哲学的宇宙意识大相径庭。古希腊的原子论，肯定宇宙世界的整体性，但"整体"是由不可分(或不可入)的实体"原子"与"真空"所构成，而"真空"则为绝对空间，只是"原子"进行位置移动的场所而已。中国古代的元气论也肯定宇宙世界的整体性，但坚持的是"通天下一气耳"(庄子)、"阴阳二气充满太虚，此外更无他物，亦无间隙"(王夫之)的气一元论立场。中国哲人认定，气具有聚散的功能属性，"气聚则离明得施而有形，不聚则离明不得施而无形"(张载)，"有形"的万物与"无形"的太虚的区别只是在于"充虚之相移易"(荀子)，亦即以时间为中介的物质形态的相互转化而已。由此，中国元气论不但强调"知太虚即气则无'无'"(张载)，排除任何为绝对空间保留地盘的企图；而且还进一步强调"太虚无形，气之本体"(张载)，坚持"无形"的"太虚"乃是气的原初本然形态的观点，从而又在本体论和生成论上确立了"无形"的"太虚"的本体地位。

受上述元气论思想的影响，华夏美学在坚持"虚"(太虚)乃"气之本体"的基础上，强调艺术创作中巧妙处理"虚实相生"关系的重要性。以书画创作为例，中国美学家认定：其一，若想使书画作品中"实"的有笔墨处妙趣横生，必须在"虚"的无笔墨处下一番功夫。清蒋和《学画杂论》评王献之书《洛神赋十三行》云："玉版《十三行》，章法之妙，其行间空白处，俱觉有味。……大抵实处之妙，皆因虚处而生。"蒋氏强调"实处之妙，皆因虚处而生"，亦即肯定"虚"的无笔墨处在书画中的主导地位。此言乍听，似乎乖谬，其实这一提法乃是中国元气论在书画领域中合乎

情理的延伸和发挥。其二，书画作品中，若要突出“虚”的无笔墨处的本体意义，就必须在“实”的有笔墨处作一番苦心经营。用清笪重光《画筌》的话说，那就是：“空本难图，实景清而空景现。”其三，总之，若想使书画作品通幅元气淋漓，必须以虚运实，以实运虚，巧妙地处理好“虚实相生”的辩证关系。对此，清孔衍栻《画诀》中以下两段文字说得极透彻：“笔致缥缈，全在云烟，乃联贯树石合为一处者，画之精神在焉。山水树石，实笔也；云烟，虚笔也。以虚运实，实者亦虚，通幅皆有灵气。”“实者虚之，虚者实之，满幅皆笔迹，到处却又不见笔痕，但觉一片灵气浮动于上。”

在元气论的影响下，华夏美学还明显地表现出尚“空灵”的审美取向。试以戏曲为例：中国戏曲区别于西方戏剧的根本特征，在于以“太虚”之“空灵”作为表现宇宙人生的舞台。鲁迅曾说：“中国旧戏上，没有背景。”事实是，中国戏曲是以“太虚”为背景、以“空灵”为舞台，“空故纳万境”，也就理所当然地不存在西方戏剧中“三堵墙”或“四堵墙”那样的背景。中国戏曲中的时空推移和剧情发展，无需变换灯光、道具和布景，通过演员音乐舞蹈化的“唱念做打”就能完满地予以表现出来。

除戏曲之外，诗文书画等门类艺术尚“空灵”的审美取向也表现得十分明显。清谢肇淛就明确主张“诗境贵虚”(《带经堂诗话》卷二引)；清李调元就明确表示“文章妙处俱在虚空”(《雨村诗话》卷上)；清黄钺著《二十四画品》而专列“空灵”为一品，标举书画“空兮灵兮，元气絪緼”。总之，推崇“灵气”往来，鄙弃窒塞和板滞，是中国艺苑各门类艺术共同的美学追求。

这里还需一提的是，华夏美学尚“空灵”的审美趣向，也表现在书画艺术对黑白关系的辩证处理上。作为传统艺术瑰宝的中国书法和水墨画，基本上属于黑白相须为用的艺术。“白”，本指

"笔墨不及处",亦即"纸素之白"。在尚"空灵"审美趣向的影响下,中国书画家提出"计白当黑"(清邓石如语[1])论,要求"笔墨不及处"的"纸素之白",经书画家之手,成为"画中之白",使作品"灵气"往来,表现出一整幅宇宙生命图景。对书画中的"纸素之白"与"画中之白"二者关系,讲得最好的,应推清华琳,他在《南宗抉秘》中说:

> "墨、浓、湿、干、淡之外,加一白字,便是六彩。白,即纸素之白;凡山石之阳面处,石坡之平面处,及画外之水天空阔处,云物空明处,山足之杳冥处,树头之虚灵处,以之作天、作水、作烟断、作云断、作道路、作日光,皆是此白。夫此白本笔墨所不及,能令为画中之白,并非纸素之白,乃为有情,否则画无生趣矣。然但于白处求之,岂能得乎?! 必落笔时气吞云梦,使全幅之纸皆吾之画,何患白之不合也;挥毫落纸如云烟,何患白之不活也。……画中之白,即画中之画,亦即画外之画也!"

(4)"境生于象外"——意境产生自意象又超越于意象,是一幅无限的宇宙生命图景、一曲永恒的宇宙生命交响曲

在中国美学史上,意象和意境是两个既有联系又有区别的重要范畴。但是,时至今日,学术界仍有一些学者将此二者混为一谈。当然,这两个范畴之间确实有相通之处,但是二者毕竟存在着重要差别,并且在华夏美学中的地位和价值亦不尽相同。从某种角度讲,意境范畴集中地体现了华夏美学的神髓、体现了华夏美学的特色所在。

---

① 见清包世臣《艺舟双楫·述书上》。

意象作为美学范畴，最早似由刘勰提出，但在刘勰之前，已有一些思想家就意象问题进行研究和探讨，并发表了不少精辟的论点。

意境作为美学范畴流行于世，大概是元明清诸代的事。据说，元赵汸评杜甫《江汉》诗曾云："中四句，情景混合入化，东坡'浮云世事改，孤月此心明'，亦同此意境也。"明朱承爵的《存余堂诗话》则云："作诗之妙，全在意境融彻，出音声之外，乃得真味。"但是有关诗歌意境的美学特征，早在中唐时期，刘禹锡即已进行深刻探讨，并以"境生于象外"这一命题来概述意境范畴的基本内涵。

刘禹锡的"境生于象外"命题，见之于他所写《董氏武陵集记》。与该命题相关的这段文字相当重要，故整段征引如下：

> 诗者其文章之蕴耶！义得而言丧，故微而难能；境生于象外，故精而寡和。千里之谬，不容秋毫。非有的然之姿，可使户晓；必俟知者，然后鼓行于时。

为了准确把握刘氏"境生于象外"命题的内涵，笔者参酌有关资料，将上述这段在华夏美学史上有极大学术价值的文字，试译为现代汉语，即：诗（有意境的诗）应该属于语言文学中最富深意奥趣的文艺形式吧！欣赏有意境的妙诗，得意（义）须忘象（丧言），所以十分微妙而不易做到；意境（诗歌意境）产生自意象而又超越于意象，所以可意会而不可言传，不免"曲高和寡"。不下一番功夫，就不可能区分意境与意象的微妙差别。俗话有云"差若毫厘而失之千里"，就辨析概念而言，即使是毫厘之差，亦至关重要的。意境并不是显豁的确定的意象，更不是任何人都可予以明白的一般艺术形象，只有等到"知音"出世，有意境的诗，才能为

人赏识而流行于世。

不难看出，刘禹锡上述这段文字，比较了意境与意象二者同异，并在比较过程中正面阐述了意境的美学特征。他认为：

其一，意境产生自意象而又超越于意象，以命题概述之即"境生于象外"。换句话说，意境范畴与意象范畴不是同级并列关系，而是层次不同的两个范畴。

其二，相比于意境，意象的美学特征一般地表现为虚与实（意与象、心与物、情与景）二者统一而偏重于"实"（象）。换言之，意象归根结底属于具体的、感性的、空间性胜于时间性的艺术形象。

相比于意象，意境的美学特征则突出地表现为虚（宇宙本体之太虚、世界实相之空无）与实（意象）二者的统一而偏重于"虚"（本体化和实相化）。在华夏艺术中，意境是那种能深刻表现宇宙生机、世界实相和人生真谛的艺术化境。本体性、时间性和音乐性乃是意境的本质特征。

相比于偏重于"实"、"象"的意象，意境偏重于"虚"和"境"，因而又具有不确定性、含蓄性和多义性的美学特征。所以，刘禹锡在此明确地指出，意境"非有的然之姿"。

就华夏艺术史总体言，中唐之前，意境较多地见之书、画、诗诸门类艺术，或者说，较多地见之于"大象无形"的草书艺术、"诗中有画"的山水诗和"画中有诗"的山水画等音乐性显著的门类艺术。而在草书艺术、山水诗和山水画这些艺术领域内，之所以能涌现出一大批具有意境美学特征的神品佳作，又同魏晋六朝以迄隋唐的数百年间，思想界谈"虚"说"无"议"空"之风盛行、文人士大夫借艺术以体悟把握宇宙奥秘和人生真谛之审美趣味风行这一时代背景直接相关。

其三，相比于意境(请注意：是相比于意境，而不是相比于西方的艺术典型)，对意象的审美，偏重于认知和理解，间或掺有“悟”的成分，但“悟”不居于主导地位。这就是说，意象艺术的内涵具有限性。当然，华夏美学史上也有人称具意象美的艺术“味之不尽”者，但严格地讲，这实际上已是在指那些具意境之妙的艺术精品了。

相比于意象，意境艺术的内涵具无限性。对意境的审美，旨在“味真实者”(刘禹锡语)，须“义得而言丧”，偏重于悟解和品味，并且往往“可意会而不可言传”。换言之，非有高深的文化素养(尤其是中国哲学的修养)和触类旁通华夏诸门类艺术(尤其是中国古典音乐)的美学根柢，则不能得意境奥理妙趣之一二。所以刘禹锡在此以十分明确的语言指出：意境“非有的然之姿，可以户晓；必俟知者，然后鼓行于时”。这就是说，意境之妙，非阿猫阿狗辈可领悟和把握。只有那些具音乐的耳朵、审美的眼光和诗化心灵的“知者”，才能敲开意境艺术的大门，登堂入室，体味其深长隽永的无限意蕴。

值得注意的是，刘禹锡不但分析了艺术意境的基本美学特征，并且在同一篇文章(《董氏武陵集记》)中，还从创作论角度，阐述了创作具意境之妙的艺术的一般规律，即：

心源为炉，笔端为炭；锻炼元本，雕砻群形。

这就是说，为了创作出具意境之妙的艺术，必须对主体情思(心源)与客体万象(群形)交融合一所生成的意象，予以深一层的本体化(锻炼元本)，使艺术时空由有限趋于无限。刘禹锡的这一段话与前面所引“境生于象外”那一段话，前后通贯，构成一个完整的理论体系，从欣赏和创作两个方面全面地揭示了艺术意境

的美学特征。

如果以上分析,大体符合刘禹锡美学思想的实际、大体符合于"境生于象外"命题的实际,那么,可以毫不夸张地说,刘禹锡对意象范畴与意境范畴异同的辨析、对意境范畴内涵的阐发,在华夏美学史上具有里程碑意义。

正如思想史上许多范畴是历史性范畴那样,意境范畴亦属历史性范畴,意境范畴的内涵伴随时代的推移、艺术的发展而不断变化(或趋于深化或趋于浅薄)。自唐代刘禹锡以"境生于象外"的命题来概述意境范畴的内涵之后,纵观宋元明清诸代的美学界,在意境论上,有的学者(以宋严羽为代表)走避"实"蹈"虚"之道,径直从"空灵"一面来阐发意境的美学特征,尽管所论不乏发前人所未发之处,但总的说来,对意境范畴的正面阐述较弱。另一些学者(包括南宋范晞文、明谢榛、清王夫之以至近人王国维)则舍"虚"而就"实",倾心于从"情景交融"的角度来阐述艺术意境(意象)的美学特征,这一探讨,虽不能说没有一点成绩,但总的说来,这些学者的立论有意无意地抛弃了艺术意境对宇宙本体或世界实相的追求。从美学思辨的角度讲,理论层次有所下降。上述现象在明清美学史上出现,原因当然是多方面的,但主要与此时的思想界反理学的呼声日甚一日、"尚意"和"主情"渐次成为时代主旋律这一大的社会背景相关。思想,总是时代的思想;美学作为"思想"亦难摆脱这一铁的法则的制约。

在华夏美学史上,"境生于象外"说的出现,标志着华夏美学已进入成熟期。如所周知,以原子论为其哲学背景的西方古典美学,其核心是以感性形象为美,由此也就必然将"感官愉悦"放在审美的重要位置。后来西方古典美学又由以形象为美发展出"典型"说,但"典型"依然是形象,只是典型形象而已,依然没有

超出感性具体形象的范围。在这一美学思想的强烈影响下，西方空间艺术(以雕塑为代表)得到高度发展，并且“空间性”(雕塑性)广泛渗透到其它门类艺术中去。华夏美学和艺术则大异于西方。以元气论(以及阴阳五行说和《易》学)为其主要哲学背景的华夏美学，其核心是以意境为妙。艺术意境是对“象”(意象)的超越，是“实”(感性具体形象)的“虚”化(本体化)，所展示的是整幅浩瀚无垠的宇宙生命图景，所奏鸣的是整首永恒无限的宇宙生命交响曲。

唐张怀瓘在评论顾恺之的画时，曾云：“顾公运思精微，襟灵莫测，虽寄迹翰墨，其神气飘然在烟霄之上，不可以图画间求。”(《历代名画记》)张氏所说的顾恺之画这种“飘然在烟霄之上”的“神气”，它超越于画面之形象(意象)，乃是作品整体(亦即“境”)所闪发出的宇宙生命光辉。张怀瓘论书美时又云：“夫翰墨及文章至妙者，皆有深意以见其志，览之即令了然。……玄妙之意出于物类之表，幽深之理伏于杳冥之间，岂常情之所能言，世智之所能测？非有独闻之听，独见之明，不可议无声之音，无形之相。”(《法书要录·张怀瓘书议》)在张氏看来，书法中这出于“物类之表”的“玄妙之意”和“伏于杳冥之间”的“幽深之理”，既不在一笔一划，亦不在字里行间，它是“至妙”的书作“整体”(境)所闪发出的宇宙生命光辉(无形之相)，所鸣奏的宇宙生命乐曲(无声之音)。如果没有相当的艺术修养和哲学素养，就根本体会(体悟)不了这书法精品所蕴含的奥趣深意！张怀瓘可谓深得中国艺术之三昧哉！

受华夏美学推崇意境之妙这一审美取向的深刻影响，千百年来，华夏艺苑中，时间艺术(以音乐为代表)得到高度发展，“时间性”(音乐性)广泛渗透于诸门类艺术之中。讲究节奏旋律，标

举韵味和滋味，成了书画诗文以及园林艺术的风尚所在。

由此可见，华夏艺术的风貌大别于西方艺术，华夏美学的旨趣则迥异于西方美学。

(三) 阴阳五行说与华夏美学

1. 阴阳五行说的形成及其理论特色。

流行于"战国"和秦汉时期思想界的阴阳五行说，是由原来各有畛域、独自发展的阴阳说与五行说融合而成。因此，要探讨阴阳五行说与华夏美学的渊源，必得先了解曾在早期中国思想史上产生过重大影响的阴阳说与五行说的主旨。

(1)阴阳说

阴阳观念在中国思想史上出现甚早。甲骨文中就有阳字(见罗振玉《殷墟书契前编》、高明《古文字类编》)；甲骨文中虽未见阴字，但有霒字(见于省吾《甲骨文字释林》)，读为阴晴之阴。金文中已有阴阳连用者，如《異伯𥃝》铭云："異伯子𤔲父，作其征𥃝，其阴其阳，以征以行。"(见于省吾《商周金文录遗》)该铭文之"阴阳"，与《易》"中孚"所云"鸣鹤在阴，其子和之"及《诗·大雅·公刘》所云"既景乃冈，相其阴阳"之"阴阳"，所用相类，均属该词之本义，即"阳"为阳光照耀，"阴"为阳光遮蔽。

西周末年至春秋时期，有的思想家使用该词仍严格遵循其本义，如《孙子·计篇》云："天者，阴阳、寒暑、时制也。"也有些思想家开始赋予该概念以阴阳二气的新义。如：周宣王元年，虢文公云"阴阳分布，震雷出滞"(《国语·周语》)；周幽王三年，伯阳父

云"阳伏而不能出，阴迫而不能蒸，于是有地震"(《国语·周语》)；鲁僖公十六年，"陨石于宋五"、"六鹢退飞"，叔兴云"是阴阳之事"(《左传》)；鲁襄公二十八年，春无冰，梓慎解释为"阴不堪阳"(《左传》)；鲁昭公元年，医和云"天有六气"、"六气曰阴、阳、风、雨、晦、明"(《左传》)；鲁昭公二十四年，夏五月日食，昭子解释为"日过分而阳犹不克"(《左传》)，等等。总之，对当时的思想家来说，在把握客观世界的认识活动中，自然界所发生的一切异常现象，均可运用阴阳说予以解释。而这里所谓的"阴阳"，主要是指阴阳二气。

春秋末期至战国时代，阴阳概念又被一些思想家用来指称一对创造宇宙生命的矛盾力量。如，庄子笔下的大公调在解答"万物之所生恶起"这一问题时，认为"万生之生"乃是"阴阳相照相盖相治，四时相代相生相杀，……雌雄片合，于是庸有"(《庄子·则阳》)。亦即肯定万物为阴阳(雌雄)这一对矛盾力量交互作用的产物。荀子则提出"天地合而万物生，阴阳接而变化起"(《荀子·礼论》)。断定万物之生成和变化乃是阴阳(天地)这一对矛盾力量相互作用的结果。

值得注意的是，战国至秦汉时期的思想史文献中，阴阳概念已用来指称世界上一切矛盾势力所具相反相成的两种功能属性。如，《庄子·天道》云："静而与阴同德，动而与阳同波。"《易传》云："乾，阳物也；坤，阴物也。""乾天下之至健也，坤天下之至顺也。""乾刚坤柔。"《黄帝内经·阴阳应象大论》云："阴静阳躁，阳生阴长，阳杀(发)阴藏。"这就是说，凡动、明、刚、健、开辟、扩散等等均属阳性；凡静、暗、柔、顺、阖藏、收敛等等均属阴性。不难看出，在这里，阴阳已从具体事物中剥离出来，经过抽象，成了表示事物功能属性的一对范畴。

在中国古代的一些哲人看来，“阴阳”相互对立、相互依存以及在一定条件下的相互转化这一特性，不但表现在物质性的阴阳二气的关系上，而且还表现在时间领域内的时序（时辰）推移和空间领域内的方位变化上。如，《管子·乘马》云：“春秋冬夏，阴阳之推移也；时之短长，阴阳之利用也；日夜之易，阴阳之化也。”《汉书·律历志》云：“太阴者北方，于时为冬；太阳者南方，于时为夏；少阴者西方，于时为秋；少阳者东方，于时为春。”所以更明确地说，阴阳范畴的基本特色主要表现在物质运动与时空一体化关系上。

在中国思想史上，阴阳由原始意义的朝阳（阳光照耀）和背阳（阳光遮蔽），发展为表示阴阳二气，又发展为表示宇宙天地间两种最基本的矛盾势力，再发展为表示事物矛盾对立的两种功能属性，又进一步发展为表示物质运动与时空一体化关系，正同中国哲学史上绝大多数哲学概念的内涵具有层叠累积的特征那样，阴阳这一对范畴的内涵亦具此特征。

(2)五行说

在中国思想史上，五行说是由五方说（见甲骨文）、五材说（见《左传·襄公二十七年》子罕语和《左传·昭公十一年》叔向语）肇其始，尔后逐步吸收六气五行说（见《国语·周语》单穆公语和《左传·昭公二十五年》子大叔语）、三辰五行说（见《左传·昭公三十二年》蔡墨语和《国语·鲁语》展禽语）以及五正说（见《左传·昭公二十九年》蔡墨语）等的有关内容，加以融通整合，最终发展成为包罗万象、涵盖天人的宇宙一体化“五行”理论体系的。为了同后世缜密精深的五行说区别开来，我们将上述五材说、六气五行说等统称为早期原始五行说。

在由早期原始五行说向精致成熟的五行说发展，以至最后

形成为宇宙一体化"五行"理论体系的过程中，以下四项材料作为"五行"思想发展史的重要环节，不可不作介绍。

其一，由作为构成万物的五种基本物质的五材说升华为强调事物五种功能属性的五行说。

约成书于周末春秋时期的《尚书·洪范》云："五行：一曰水，二曰火，三曰木，四曰金，五曰土。水曰润下，火曰炎上，木曰曲直，金曰从革，土曰稼穑。润下作咸，炎上作苦，曲直作酸，从革作辛，稼穑作甘。"很明显，在《洪范》这里，"五行"之"水火木金土"已不是表示五种具体事物，而是代表以下五种功能属性："润下"(润湿而向下)，"炎上"(燃烧而向上)，"曲直"(变曲为直)，"从革"(顺从外力而变革)，"稼穑"(播种则能收获)。并且"五行"与"五味"(咸、苦、酸、辛、甘)之间存在着有机联系。

其二，由"以土与金木水火杂以成百物"的五材说，归纳抽象出"和实生物"的思想。

西周末年的史伯提出"和实生物"的观点。他说："夫和实生物，同则不继。以他平他谓之和，故能丰长而物归之；若以同裨同，尽乃弃矣。故先王以土与金木水火杂，以成百物。是以和五味以调口，刚四支以卫体，和六律以聪耳，正七体以役心，……声一无听，物一无文，味一无果，物一不讲。"(《国语·郑语》)上述史伯这段话(齐晏婴亦有相类论述)，是早期中国思想史上有关整体与部分关系的具有代表性的论述。依照史伯的观点，所谓"和"，就是将不同的事物按照一定的秩序结构结合成一个统一体。以例言之，"以土与金木水火杂"则可"成百物"，如"和五味"则可成美味，如"和六律"则可成乐曲。总之，毫无差异的事物结合在一起不可能产生新质，"声一无听，物一无文"。只有将不同的事物按照一定的秩序结构结合一起，才能形成"和"，才能"丰

长而百物归之”，才能产生具有全新功能属性的新事物。

值得注意的是，史伯“和实生物”的立论重点在一“生”字，亦即着重在阐述产生具有新质事物的最一般原理。应该说，史伯的“和实生物”的思想，对华夏美学的影响是相当大的。

其三，提出“五行”之间既“相胜”又“相生”的关系论，揭示五行系统结构保持动态平衡、形成强大生命力的一般机制。

先秦五行说，在解释五行关系时，已经有“相胜”和“相生”两种说法。春秋时期的史墨就援救郑国一事提出“水胜火，伐姜则可”（《左传·襄公九年》），史墨占梦云“火胜金，故弗克”（《左传·昭公三十一年》），孙子论兵云“五行毋常胜”（《孙子兵法·虚实》），以上诸公之论，可谓开五行“相胜”说之先声。战国时代的邹衍以“五德终始”说解释王朝兴废更替原因（《吕览·应同》），又将五行“相胜”说推广到社会政治领域，进一步扩大了五行说的影响。

大概成书于战国时代的《礼记·月令》，是运用五行“相生”说以解释时序流转、四季更迭的著名历史文献。依《月令》所说：春季万象更新，草木复苏，故“盛德在木”；因为木生火，所以春去夏来，气候转热，故“盛德在火”；因为火生土，所以夏秋之交属土德；因为土生金，所以时序进入秋季，此时气候转凉，草木凋零，秋之气犹如征诛杀伐之兵刃，故“盛德在金”；因为金生水，所以秋去冬来，气温亦随之寒冽如水，故“盛德在水”。不难看出，《月令》运用五行“相生”说阐述四时流转之理，虽不无牵强附会之处，但毕竟为后世精致成熟的宇宙一体化“五行”说的出现，提供了可资参考的思想史材料，其功实不可泯。

西汉初年的董仲舒对五行说的论述，颇多创造性。董仲舒认为，五行说包含了五行相生和五行相胜这双重涵义。五行相

生是指："木生火，火生土，土生金，金生水，水生木。"(《春秋繁露·五行之义》)五行相胜是指："金胜木，水胜火，木胜土，火胜金，土胜水。"(《春秋繁露·五行相胜》)如所周知，在早期中国思想史上，周末春秋出现的五材说，重点在于探讨构成万物的到底是哪几种基本物质，而当五材说发展为五行说时，其内涵有了质的飞跃：如果说，以《尚书·洪范》为代表的前期五行说阐述的重点还是物质与物质之间相关的功能属性的话，那么，到汉初董仲舒这里，五行说阐述的重点已是事物与事物相互联系的最一般的结构关系了。

诚如上引《春秋繁露》有关文字所表明的，在董仲舒构建的五行结构模式中，"五行"之中的任何一"行"均处在"相生"和"相胜"这一既彼此生发又相互制约的关系链上。而五行作为一个整体或系统，由于内部诸要素是按照上述秩序结构组织而成，所以是一个动态平衡系统、是一个富有生命力的有机整体。而五行既相生又相胜所实现的机体平衡即为"和"，可见，五行结构又是实现"和"的一般机制。由此，若要保持一个机体的生命力、若要维持一个系统的平衡态、若要使一个事物(包括艺术作品)产生最佳审美效应，均须全面地妥善地协调事物(机体、系统)内部的这一"五行"关系结构。

其四，由"五方"与"四时"相配属，发展为由"五方"、"四时"与已升华为五种功能属性的"五行"相结合，构成时空一体化的宇宙动态系统。

严格地说，在"五方"与"四时"相配属之前，尚有一个"四方"与"四时"搭配的先行阶段，有关思想史文献，可以《尚书·尧典》为代表。据《尧典》载，帝尧在任命羲仲、羲叔、和仲、和叔四人观察天象以定春夏秋冬"四时"的同时，还让他们分别掌管东南西

北"四方"的农事。值得我们注意的是,在《尧典》中,春与东、夏与南、秋与西、冬与北联系一起,"四方"与"四时"已经相搭配了。

在中国思想史上,较早将"五方"与"四时"配属者,似是成书于战国时代的《管子》。在《管子·幼官》这篇记载君主位居明堂之"五方"而按不同时节修身养性、推行政令的文献中,君主居明堂中位而"五和时节,君服黄色,味甘味,听宫声,治和气,用五数,饮于黄后之井,以倮兽之火爨";尔后是:春居东方之位而"八举时节,君服青色,味酸味,听角声,治燥气,用八数,饮于青后之井,以羽兽之火爨";夏居南方之位而"七举时节,君服赤色,味苦味,听羽声,治阳气,用七数,饮于赤后之井,以毛兽之火爨";秋居西方之位而"九和时节,君服白色,味辛味,听商声,治湿气,用九数,饮于白后之井,以介兽之火爨";冬居北方之位而"六行时节,君服黑色,味咸味,听徵声,治阴气,用六数,饮于黑后之井,以鳞兽之火爨"。通观"幼官"篇全文,君主居明堂之中位,并无"时"相配。值得注意的是,《管子》《四时》篇的作者似已察觉该"漏洞",故提出"中央曰土,土德实辅四时入出,……中正无私,实辅四时",以居中央"实辅四时"之说圆而通之。

在中国思想史上,五行说成熟的标志是,"四时"、"五方"与已经升华为五种功能属性的"五行"相结合,构成精致完备的宇宙一体化理论体系。有关资料,可参见《礼记》"月令"、《吕氏春秋》"十二纪"、《淮南子·时则训》和《黄帝内经》等文献。在这里,我们特引录《礼记》"月令"中几段有关文字,以略窥这一"结合"之"一斑":

> 孟春之月,……先立春三日,太史谒之天子曰:"某日立春,盛德在木。"天子乃齐(斋)。立春之日,天子亲帅三公九卿诸侯大夫以迎春于东郊。……

孟夏之月，……先立夏三日，太史谒之天子曰："某日立夏，盛德在火。"天子乃齐(斋)。立夏之日，天子亲帅三公九卿诸侯大夫以迎夏于南郊。……

孟秋之月，……先立秋三日，太史谒之天子曰："某日立秋，盛德在金。"天子乃齐(斋)。立秋之日，天子亲帅三公九卿诸侯大夫以迎秋于西郊。……

孟冬之月，……先立冬三日，太史谒之天子曰："某日立冬，盛德在水。"天子乃齐(斋)。立冬之日，天子亲帅三公九卿诸侯大夫以迎冬于北郊。……

在这里，每一季(时间)均有相应的方位(空间)与之配属，并且均有"五行"中的一"行"志其"盛德"。

如前引《管子》有关篇章的文字所表明的，以"四时"与"五方"、"五行"相配，一开始就碰到一个十分棘手的难题："五方"和"五行"，其数为"五"，而"四时"之数仅为"四"。如逐项配属，"五方"之"中"和"五行"之"土"实无"时"可配。《礼记》"月令"解决这一"难题"的方法是，在季夏和孟秋之间插进"中央土"。用《礼记》"月令"的话说，即："中央土，其日戊己，其帝黄帝，其神后土，……其器圜以闳。"然而对这段文字稍加琢磨，即可发现，"中央土"依然无"时"可配。《吕氏春秋》"十二纪"蹈袭"月令"的路子，将"中央土"寄寓于季夏之末尾，"难题"依然挂在那里而未得解决。成书于汉初的《淮南子·时则训》试图解决这一"难题"，其方法是将"季夏"(六月)划出来与"中央土"相配属，此举使"五方"、"五行"一一与"时"相配"如愿以偿"，但破绽依然可觅。后来，《黄帝内经》另辟蹊径，将与"四时"同列并级的"长夏"(介乎夏秋之间)与中央土相配，才使五方、五行一一与时相配这一难题真正得到解决。至此，五行说作为时空一体化宇宙动态理论

体系，终于趋于完备和成熟。

(3)阴阳五行说

阴阳说与五行说在战国后期即已显示出相结合的趋势。如《管子》《四时》篇云："东方曰星，其时曰春，其气曰风，风生木与骨"；"南方曰日，其时曰夏，其气曰阳，阳生火与气"；"中央曰土，土德实辅四时入出"；"西方曰辰，其时曰秋，其气曰阴，阴生金与甲"；"北方曰月，其时曰冬，其气曰寒，寒生水与血"。在上述引文中，阴阳（阴阳之气）、四时、五方与五行已纳入一个总的理论体系中。阴阳五行说的基本框架，已呈现于世人面前。至秦汉，阴阳说与五行说终于结合而成阴阳五行说，《春秋繁露》与《黄帝内经》等典籍的有关材料，可以充分说明这一点。

对我们来说，这里需要探讨并予以回答的问题是：战国时代至秦汉，促成阴阳说与五行说结合而成阴阳五行说的"中介"何在？因为如本文开头所述，阴阳说与五行说原先各有畛域，独自发展，二者的差异相当明显。但是阴阳说与五行说虽有差异，二者毕竟又存在着相同或相通之处。这主要表现为：其一，阴阳说和五行说，均以气论为基础，均包含有物质运动与时空统一的思想成分，二者的理论背景同一。其二，阴阳说和五行说，均着力探讨维持机体生命、保持系统动态平衡的一般机制，二者的理论倾向性十分接近。其三，阴阳说和五行说，均强调整体把握世界的重要性，二者在方法论上有"共同语言"。正是上述诸点作为一种"凝聚力"，在阴阳说与五行说的结合成为阴阳五行说的过程中，起了联结二者的"中介"和桥梁作用。

其实，阴阳说与五行说的结合，不但具有可能性，而且还存在着必要性。这是因为：其一，就生成关系言，五行与阴阳并非

同级并列关系，而是主从关系。用《春秋繁露·天辨在人》的话说："金木水火(土)，各奉其所主以从阴阳，相与一力而并功。"这就是说，是阴阳消长推动四时运转、支配五行轮番当令、统率东南西北空间变化，并促成万物的生荣衰杀。换言之，是阴阳决定五行运作并促成万物的生成变化。其二，再就逻辑层次言，五行说乃是阴阳说的推演和展开。天地万物的运动变化，本是多因素促成，五行说在一定的理论层次上揭示了事物变化原因的复杂性，而阴阳说则在更高的理论层次上对五行说的内在联系作了抽象。阴阳说与五行说结合一体，能较为理想地达到把握万物运动变化的一般规律、掌握维持机体动态平衡的一般机制、从整体上认识宇宙世界基本特点的目的。由此，阴阳说与五行说结合而成阴阳五行说，也就顺理成章地在汉初思想家手中得到了完成。

阴阳说与五行说结合而成阴阳五行说，建构为物质运动与时空统一的宇宙一体化动态模式，其内涵远远超出原先独自发展的阴阳说和五行说。在该动态模式中，四时（时）流转与五行相生法则契合无间；五方（空）变换与五行相生法则同样契合无间。用汉初董仲舒的话说，那就是：东方者木，而"木生火"；南方者火，而"火生土"；中央者土，而"土生金"；西方者金，而"金生水"；北方者水，而"水生木"（《春秋繁露·五行相生》）。"木居东方而主春气，火居南方而主夏气，金居西方而主秋气，水居北方而主冬气，……土居中央为之天润。"（《春秋繁露·五行之义》）由此，在该动态模式中，五行的运转与四时（时）的更迭、五方（空）的变化，节律同一，物质运动与时空变化完全统一，呈现在人们面前的已是一整幅群象动息有节、万类变化有序的宇宙生命图景。将这一整幅宇宙生命

图录简化成表，则大致如下：

阴阳五行说宇宙一体略表

<table>
<tr><td>阴　阳</td><td colspan="13"></td></tr>
<tr><td>五　行</td><td colspan="3">木</td><td colspan="3">火</td><td>土</td><td colspan="3">金</td><td colspan="3">水</td></tr>
<tr><td>四　时</td><td colspan="3">春(少阳)</td><td colspan="3">夏(太阳)</td><td></td><td colspan="3">秋(少阴)</td><td colspan="3">冬(太阴)</td></tr>
<tr><td>五　方</td><td colspan="3">东</td><td colspan="3">南</td><td>中</td><td colspan="3">西</td><td colspan="3">北</td></tr>
<tr><td>五　音</td><td colspan="3">角</td><td colspan="3">徵</td><td>宫</td><td colspan="3">商</td><td colspan="3">羽</td></tr>
<tr><td>十二律</td><td>太簇</td><td>夹钟</td><td>姑洗</td><td>仲吕</td><td>蕤宾</td><td>林钟</td><td>黄钟之宫</td><td>夷则</td><td>南吕</td><td>无射</td><td>应钟</td><td>黄钟</td><td>大吕</td></tr>
<tr><td>五　味</td><td colspan="3">酸</td><td colspan="3">苦</td><td>甘</td><td colspan="3">辛</td><td colspan="3">咸</td></tr>
<tr><td>五　色</td><td colspan="3">青</td><td colspan="3">赤</td><td>黄</td><td colspan="3">白</td><td colspan="3">黑</td></tr>
<tr><td>五　谷</td><td colspan="3">麦</td><td colspan="3">菽</td><td>稷</td><td colspan="3">麻</td><td colspan="3">黍</td></tr>
<tr><td>五　虫</td><td colspan="3">鳞</td><td colspan="3">羽</td><td>倮</td><td colspan="3">毛</td><td colspan="3">介</td></tr>
<tr><td>五　性</td><td colspan="3">仁</td><td colspan="3">礼</td><td>信</td><td colspan="3">义</td><td colspan="3">智</td></tr>
<tr><td>五　志</td><td colspan="3">怒</td><td colspan="3">喜</td><td>思</td><td colspan="3">忧</td><td colspan="3">恐</td></tr>
</table>

在浏览上列“略表”时，以下诸点颇值得我们注意：

其一，在该宇宙一体化图式中，就横向关系言，天地万物区分为与时空统一的木火土金水“五行”，每一“行”可纵向统领同“类”的万千事物。以木“行”为例，即：木—角—太簇、夹钟、姑洗—酸—青—麦—鳞，等等。在这里，同行（纵向）事物为异质同构，具有相同的类属性，彼此“类同相召”、声气相通；而异行（横向）事物，则既相互生发又相互制约。正是由于事物与事物之间

存在着这种既相应相通(同行)又相生相胜(异行)的纵横关系,才形成我们生息所在的这一既丰富多彩又秩序井然的宇宙世界之“和”。

需要指出的是,在中国哲人看来,上述“和”的原理,不仅适用于宇宙“大世界”,而且也适用于艺术“小天地”。换言之,艺术家若想创作出能够表现宇宙天地精神的、具有强大生命力的不朽作品,也必须在艺术诸要素的整体组合方面,狠下一番功夫。

其二,依据这一宇宙一体化图式,人之情感心理(五志)的“惨舒”起伏,与时空的流转变化,具同一节律。人与天地自然之间,是一种彼此生气相通的一体关系。而华夏美学所表现出来的“天人合一”倾向,很难说与该图式的影响没有关系。

其三,在这一宇宙一体化图式中,五音十二律的变化与四时(时)五方(空)的运转同一节拍,音乐是宇宙化的,宇宙是音乐化的,音乐与宇宙是融合为一体的。阴阳五行说所蕴含的这一精义,不但深刻地影响到华夏民族音乐化时空意识的确立,而且也深刻地影响到华夏音乐对宇宙本体的追求、影响到华夏诸门类艺术音乐性品格的确立。而这正是我们在探索华夏审美和艺术的特点时,须特别予以留心之处。

其四,从“体道”或“悟道”的角度讲,这一宇宙一体化图式,要求人们从整体上把握世界,以“仰观俯察”、远近取与的“流观”方式观照对象,唯有如此,才能真正体悟和把握“大化流行、生生不息”的宇宙天地之道。

由此可见,阴阳五行说不但对中国传统思维影响极大,而且对华夏审美和艺术发展的影响亦极大。从某种意义上讲,不懂得阴阳五行说精义大旨,就不可能真正了解华夏美学的特

色所在。

2. 阴阳五行说促成华夏美学别开生面

阴阳五行说对华夏美学的影响，既深又广，如择其大端，则突出地表现在：宇宙化的音乐是华夏艺术的核心和灵魂，空间艺术所表现出的时间流动性，诸门类艺术所表现出的音乐化时空意识，艺术美在诸要素的整体组合，等。现分别简述如下。

(1)宇宙化的音乐是华夏艺术的核心和灵魂

①本于"天地之气"的五声十二律

从有关史料看，完备的五声十二律至迟在周代即已出现。周景王二十三年，伶州鸠在答复周王有关铸大钟(大林)的垂询时，云："臣闻之：琴瑟尚宫，钟尚羽，石尚角，匏竹利制，大不逾宫，细不及羽。……夫政象乐，乐从和，和从平。声以和乐，律以平声。"(《国语·周语下》)在这里，宫商角徵羽即"五声"，亦即五声音阶。五声音阶表示音程，并不决定一支曲子音调的高低，决定音调高低的是律，所以伶州鸠说"律以平声"。中国古律将一个八度分为"十二律"，伶州鸠的另一则谈话即涉及十二律问题。这则谈话为：

> 律所以立均出度也，……平之以六，成于十二，天之道也。夫六，中之色也，故名之曰黄钟，所以宣扬六气九德也。由之第之：二曰太簇，……三曰姑洗，……四曰蕤宾，……五曰夷则，……六曰无射，……。为之六间，以扬沈伏而黜散越也。元间大吕，……二间夹钟，……三间中(仲)吕，……四间林钟，……五间南吕，……六间应钟，……。律吕不易，无奸物也。(《国语·周语下》)

这就是说，十二律可分为阴阳两类，阳律称六律，阴律称六间（或六吕、六同）。其次序为：阳（律）六律：一黄钟，二太簇，三姑洗，四蕤宾，五夷则，六无射；阴（律）六间：一大吕，二夹钟，三中（仲）吕，四林钟，五南吕，六应钟。所谓十二律，亦即六律（阳）与六间（阴）的总称。

此外，《周礼·春官》所载"太师掌六律六同"一节文字，亦列有十二律，但名称与《国语·周语下》所载，稍有出入。由以上史料看，周代已有完备的十二律，应是毋可置疑的史实。

五声音阶的求法，见之于文字，最早似为《管子·地员篇》所载的"三分损益法"，即：

> 凡将起五音，凡首，先主一而三之，四开以合九九，以是生黄钟小素之首，以成宫。三分而益之以一，为百有八，为徵。不无有三分而去其乘，适足，以是生商。有三分而复于其所，以是成羽。有三分，去其乘，适足，以是成角。

这就是说，先假定黄钟的弦长为(1×3)的"四开"，即81，以此作为宫音。然后，以宫之弦长加其三分之，即得徵音；再就徵之弦长减去三分之一，即得商音；再就商之弦长加其三分之一，即得羽音；再就羽之弦长减去三分之一，即得角音。列成数学算式即：宫：$(1\times3)^4=81$；徵：$81\times4/3=108$；商：$108\times2/3=72$；羽：$72\times4/3=96$；角：$96\times2/3=64$。这些音的比率为2/3或4/3，因此又称"五度相生法"。后来，《史记·律书》有关五声音阶求法又列一式，即："律数九九八十一以为宫；三分去一，五十四以为徵；三分益一，七十二以为商；三分去一，四十八以为羽；三分益一，六十四以为角。"《史记》与《管子》一样以八十一为宫，但《管子》先益后损，《史记》则先损后益。所以《史记》所得的徵羽二

音，要比《管子》各高一个八度。与《管子》以微音为最低音（主音）不同，《史记》所列五声音阶以宫音为最低音（主音）。

“十二律”亦可用三分损益法求得，《吕氏春秋·音律篇》叙述甚详。与《吕氏春秋》所载的“三分损益律”不同，明朱载堉又推算出“十二平均律”（新法密率），将音律学水平提到新的高度，不但在中国，而且在西方，引起强烈反响。

周末春秋时期，有些思想家以六气五行说来阐述包括五声六律（十二律）在内的五色、五声等的本源问题。公元前六世纪，医和联系医道阐述六气五行说，云：“天有六气，降生五味，发为五色，徵为五声，淫生六疾。六气曰：阴、阳、风、雨、晦、明也。分为四时，序为五节，过则为灾。”（《左传·昭公元年》）这就是说，如同一年可为“四时”、“五节”那样，“五声”亦由阴阳“六气”所生成。医和的这段名言，不但指明了“五声”本源于阴阳“六气”的变化，而且还涉及到声律与时历的内在联系，可谓开音乐与宇宙一体化的“律历融通”说之先声。

与医和大体同时的子大叔，在阐发郑子产的礼论时，亦谈及五声六律（十二律）与六气五行的关系问题。子大叔的话是这样的：

> 吉（子大叔之名）也闻诸先大夫子产曰：“夫礼，天之经也，地之义也，民之行也。”天地之经，而民实则之。则天之明，因地之性，生其六气，用其五行。气为五味，发为五色，章为五声。淫则昏乱，民失其性。是故为礼以奉之，……为九歌、八风、七音、六律，以奉五声。（《左传·昭公二十五年》）

子大叔（吉）以郑子产“夫礼天之经也，地之义也，民之行也”的礼

论为依据，提出现实生活中的五味、五色和五声皆由“六气”、“五行”所生发；而属于礼的范围的“九歌、八风、七音、六律”均发挥着“奉五声”的作用而使音乐充分满足社会上功利的和审美的需求。从这个角度讲，不论是五声还是六律，均本源于六气五行，均本源于天地之道。

后来，《礼记》“月令”、《吕氏春秋》“十二纪”等文献，进一步以阴阳五行说来阐述五声十二律与春夏秋冬“四时”十二月、与东南西北中“五方”的对应关系，至此，华夏民族所独具的音乐宇宙化、宇宙音乐化、音乐与宇宙融为一体的美学观进一步趋于明朗。

②音乐宇宙化与“律历融通”说

所谓“律历融通”，是指在由阴阳五行说构建的宇宙一体化图式中，音乐发音规律与自然界时序流转节律具有内在的一致性。具体表现为，乐音一个八度(一音域)有十二律，时序一年则有十二月，二者均遵循十二这个数作圜道运动。故《礼记·礼运》云：“天秉阳垂日星，地秉阴窍于山川，播五行于四时，和而后月生也。是以三五而盈，三五而阙，五行之动，迭相竭也。五行，四时，十二月，还相为本也；五声，六律，十二管，还相为宫也。”

如所周知，历(历法)与律(乐律)各有畛域，二者问世的年代并非同一。甲骨文中已有平年十二月、闰年十三月的记载，这就是说，至迟在商代，先民出于农耕、祭祀和作战的需要已制定出一年十二月的历法了。十二律大概问世于周代，见诸文字，最早似为《国语·周语》，亦即前述伶州鸠为周王“铸无射而为大林(钟)”事而专门阐述五声十二律的那段著名谈话。

纵观中国文化史，律历融通的观念流布于思想界，至迟不晚于战国时代。如果说，《礼记》“月令”、《吕氏春秋》“十二纪”开其

端，《史记·律书》振其绪，那么《汉书·律历志》扬其波，公开地打出"律历"一体的旗帜而将"律"与"历"融通于同一篇"律历志"了。此后，《后汉书》、《晋书》、《隋书》以及《宋史》等均循此例。至于思想界的明哲英才，主"律历融通"说者，代有所见，直至明朝的学界巨擘朱载堉仍力倡此说。可见该说影响之大。

今天若要对中国文化史上出现"律历融通"这一现象作出解释，就必须从历与律制定的背景说起。笔者以为，中国古代律与历的制定，均与观察、辨别"风"（天地之气）的起止去来的规律相关。中国古代，历的制定，是集观察星象、圭表测景和辨别风向等多种方法的综合推断，其中辨别风向是判断"四时"（历）时不可或缺的手段，特别是商代以前。而十二律的制定，同样与"风"有密切关系。

关于十二律的产生或制定，《吕氏春秋》有两种说法。《吕氏春秋》的"音律"篇是这样说的：

> 大圣至理之世，天地之气合而生风。日至，则月钟其风，以生十二律。仲冬日短至，则生黄钟；季冬生大吕；孟春生大簇；仲春生夹钟；季春生姑洗；孟夏生仲吕。仲夏日长至，则生蕤宾；季夏生林钟；孟秋生夷则；仲秋生南吕；季秋生无射；孟冬生应钟。天地之风气正，则十二律定矣。

这就是说，十二律的制定，是以十二个月的"风"（天地之气或天地之风气）为依据的。在一般的情况下，依据仲冬之风定黄钟，季冬之风定大吕，……孟冬之风定应钟。亦即由一年十二月的风确定十二律。换言之，十二律与十二月之风是彼此谐调的。

《吕氏春秋》的"古乐"篇又载另一说法，即：

> 昔黄帝令伶伦作为律。伶伦自大夏之西，乃之阮隃之

阴，取竹于嶰谿之谷，以生空窍厚钧者，断两节间（其长三寸九分）而吹之，以为黄钟之宫，吹曰舍少。次制十二筒，以之阮隃之下，听凤皇之鸣，以别十二律。其雄鸣为六，雌鸣亦六，以比黄钟之宫，适合。

如据上述"古乐"篇的说法，十二律则是由黄帝时代的伶伦所制定。伶伦在阮隃山阴找到一种竹子，截取长三寸九分的一段竹管，吹其音，定为黄钟的音调。然后以此为准，制作了十二根长短不一的竹管，拿着去参雌雄凤皇的鸣声，从而确定了十二根长短不一竹管的音高，从而制定了十二律。

从表面看，《吕氏春秋》"古乐"篇的说法与"音律"篇似乎不同。但是，如所周知，在中国最古老的文字——甲骨文中，"凤"（凤皇之"凤"）与"风"（天地之气合而生风之"风"）乃同一个字。例如，《金璋所藏甲骨卜辞》677 与《甲骨续存下》88 之"亡凤，易日"（无风有太阳），"风"均作"凤"。此外，甲骨文中常见的"遘大凤"一语，均意指"遘大风"。并且，在中国古代，"风"亦分雌雄，今天我们在战国楚宋玉的《风赋》中尚可找到"雄风"与"雌风"之说的材料。据此，笔者以为，《吕氏春秋》"古乐"篇所载十二律的制定与雌雄凤皇鸣叫有关的说法，乃是"音律"篇所载十二律制定与"风"相关的"科学"说法的神话化（文学化）。

也正因为十二律的制定与"风"相关，所以在中国古代，以"风"指称音乐的材料，屡见于典籍。例如，《左传·襄公十八年》载："晋人闻有楚师，师旷曰：'不害。吾骤歌北风，又歌南风。南风不竞，多死声。楚必无功。'"在这里，"南风"和"北风"亦即南曲与北曲。又如，汉王充《论衡·明雩篇》释《论语》"风乎舞雩"句云："风，歌也。"再如，梁刘勰《文心雕龙·乐府篇》云："匹夫庶妇，讴吟土风。"在这里，"土风"即出自穷乡僻壤的民歌。至于中国

古代的诗歌总集的《诗经》分风雅颂，而其中的"风"即指民乐（包括后世的音乐、诗歌和舞蹈），早为世人所熟知，自不必详论。

我国位处北温带，西接欧亚大陆而东临大洋大海，一年四季的气候受季风的影响相当明显。每当温润潮湿的季风从东海频频吹向中原大地时，气温逐渐上升，此时意味着夏季的来临；每当干燥寒冷的季风由亚洲腹地阵阵刮向中原大地时，气温骤降，此时意味着冬季的到来。自古至今，以农耕为生的华夏先民，普遍知道"风"与"历"（季节和月份）之间存在着内在联系。民间流传着数量相当可观的由"风"以知"历"（季节和月份）的农谚，便是明证。一年四季十二个月，不同节候的风吹动丝竹管弦发出的声响呈现出微妙的差别。具有音乐耳朵的瞽师（如《国语·周语上》）所载"瞽告有协风至"之"瞽"）和伶人（如《吕氏春秋》所载"黄帝令伶伦作为律"之"伶伦"），通过风吹丝竹管弦发出声响的有规律变化，是可能把握"律"与"风"之间的内在联系的。总之，由风以知历进而又知律，这一现象出现在自然环境、生活习俗和思维方式迥异于古希腊的中国，似乎并非不可理解。唐《乐书要录》云："夫道生气，气生形，形动气缴声所由出也。然则形气者，声之源也。声有高下，分而为调，高下万殊，不越十二。假使天地之气噫而为风，速则声上，徐则声下，调则声中，虽复众调烦多，由率不过十二。然声不虚立，因器乃见，故制律吕以纪名焉。十二律者，天地之气，十二月之声也。"唐代的这部"乐书"，肯定"律"、"历"与"风"相关的态度，至为明朗，颇值得我们注意。

风与历（一年十二月）、风与律（一个八度十二律）的内在联系，为"律历融通"提供了中介。战国后期至秦汉，依据阴阳五行说建构而成的宇宙一体化动态模式日臻完备和成熟。在这动态模式中，一年四季十二月，分属于"五行"金木水火土；而五声十

二律，也分属于“五行”金木水火土。不论是“历”（一年四季十二月）还是“律”（一个八度十二律），在依据阴阳五行说建构的宇宙一体化系统中，是对应融通的，二者按照同一节拍，均循着“圜道”盘桓往复地、井然有序地进行运动。所以《史记·律书》明言：“律历：天所以通五行、八正之气。”

在华夏美学史上，司马迁《史记·律书》的“律历融通”观，相当明显。它将十二音律的有序变化，与一年十二月的时序推移、天上28宿的位置移动、地上八风的起止来去，一一对应起来。如果有心人按照司马迁所示，对宇宙天地“仰观俯察”、远望近察、连续观照一年，目光由北东南西环视苍穹一周，耳朵由冬春而夏秋聆听“天地之气”（风）十二个月，心灵对十二音律的变化感知一遍，那么终有一天，会顿然悟解：我们立身安命所在的宇宙中，原来存在着最美的图画，最妙的音乐！与司马迁大体同时的淮南王刘安同样持“律历融通”观。在《淮南子·时则训》和《淮南子·天文训》的有关文字中，五音十二律的有序变化，与四时（春夏秋冬）推移、五方（东南中西北）的运转、天上星象的位置移动以及地上八风的起止来去，也是一一对应相配的。司马迁与淮南王刘安的美学思想不尽相同，但是汉代的这两位著名学者在强调“律历融通”这一点上，他们的立场和观点则是相通或相似的。

值得一提的是，在世界音乐史上，以创制十二平均律名扬天下的明朱载堉同样持“律历融通”观。他在《律历融通·序》中写道：

> 《周髀》曰：“冬至夏至，观律之数，听钟之音，知寒暑之极，明代序之化。”是知律者历之本也，历者律之宗也，其数可相倚而不可相违。故曰“律历融通”，此之谓也。

朱载堉由律历融通的观点出发，一方面坚持“律者历之本”，肯定时序（时间）沿着一年四季十二月的轨迹往复推移的音乐性（律）特征，亦即强调宇宙音乐化本质；另一方面又坚持“历者律之宗”，肯定音律遵循一个八度十二律的轨迹作旋宫变化的时间性（历）特征，亦即强调音乐宇宙化本质。在朱载堉看来，音乐是宇宙化的，宇宙是音乐化的，音乐（律）与宇宙（历、时间）是融为一体的。由此可见，朱载堉在科学与美学领域的确识见超群，学术界称其为“科学和艺术巨星”，诚非过誉之词也！

华夏音乐美学的经典著作《乐记》云：“大乐与天地同和。”在中国，最伟大的音乐是宇宙化的音乐、是能够表现“气化流行，生生不息”的天地境界的“大乐”。华夏民族在音乐领域的这一追求，使华夏音乐“不同凡响”，其累累硕果，足令世人惊叹。今天，珍惜这份遗产并发扬光大之，是任何一位有识之士义不容辞的任务。

③音乐是华夏艺术的核心

在漫长的原始社会中，生息在华夏大地上的先民们，已经开始创造音乐，并且取得了令世人惊叹的辉煌成就，可惜由于条件制约，远古原始社会先民的音乐作品，已成“绝响”。

《吕氏春秋》的作者对华夏音乐文化的悠久历史，深表钦佩，曾感慨万端地说：“乐所由来者尚矣。”（《吕氏春秋·古乐篇》）“音乐之所由来远矣。”（《吕氏春秋·大乐篇》）一般地说，秦汉古文献所谓的“乐”，是指音乐、舞蹈、诗歌等多种艺术成分的复合体，音乐则是该复合体的主体或核心。

《吕氏春秋》的作者在发出“乐所由来者尚矣”的深长感慨之后，在该著作的《古乐篇》中，曾按由远及近的时间顺序，列举以下传说或史实，以证所发感慨之不虚：朱襄氏之乐，其特点是，当时“多风而阳气畜积”、“故士达作为五弦瑟，以来阴气，以定群

生”；葛天氏之乐，其特点是“三人操牛尾，投足以歌八阕”；陶唐（阴康）氏之乐，其特点是，当时“多阴”、“民气郁阏而滞着，筋骨瑟缩不达，故作为舞以宣导之”；黄帝之乐，其特点是，黄帝“令伶伦作为律”、“又命伶伦与荣将铸十二钟以和五音，以施英韶，……施奏之，命之曰《咸池》”；帝颛顼之乐，其特点是，“令飞龙作，效八风之音，命之曰《承云》”；帝喾之乐，其特点是，“命咸黑作为声，歌《九招》、《六列》、《六英》。有倕作为鼙、鼓、钟、磬、吹苓、管、埙、篪、鞀、椎、衡”；帝尧之乐，其特点是，“命质为乐。质乃效山林谿谷之音以歌，乃以麋𩍐置缶而鼓之，乃拊石击石，以象上帝玉磬之音，以致舞百兽”；舜之乐，其特点是，“为二十三弦之瑟”、“令质修《九招》、《六列》、《六英》，以明帝德”；禹之乐，其特点是，“命皋陶作为《夏籥》九成，以昭其功”。

一般认为，《吕氏春秋》以上所记载的是属于母系社会至父系社会时期有关原始音乐（乐）不断发展的传说或史实。这些传说或史实告诉我们：第一，这一时期华夏先民所掌握的乐器种类，随着音乐活动的发展而日趋丰富，后世所谓的“八音”已初具规模。具体言之：金，如钟；石，如磬；丝，如瑟；竹，如篪；匏，如笙；土，如埙；革，如鼙、鼓；木，如椎。可见，到原始社会末期的夏代，华夏先民所掌握的乐器种类，已经相当可观。第二，就音乐作品言，有的模拟或表现飞禽走兽声，如颛顼“令鱓先为乐倡，乃偃寝，以其尾鼓其腹，其音英英”；有的模拟或表现自然界的风声，如颛顼“令飞龙作，效八风之音，命之曰《承云》”。前一项材料说明，音乐的产生与原始狩猎经济关系十分密切；后一项材料说明，音乐的产生与原始种植经济联系相当紧密，“作”乐可以感召风云，有利于农作物生长。第三，先民所歌所唱，均为心声。如葛天氏之乐，三人操牛尾投足以歌八阕：“一曰载民，二曰玄

鸟，三曰遂草木，四曰奋五谷，五曰敬天常，六曰达帝功，七曰依地德，八曰总万物之极。"再如伊耆氏之乐，其"蜡坊"歌云："土反其宅，水归其壑，昆虫毋作，草木归其泽。"(《礼记·郊特牲》)前者歌颂氏族图腾(玄鸟)，祝祷五谷丰登、禽畜兴旺，反映了原始农业与原始畜牧业并存时期先民的善良心愿。后者祝愿水土保持良好，农作物无病虫害的困扰，杂草荆棘长到不种庄稼的洼泽中去，所表达的是农耕者的心声。据史学家研究，原始氏族经济的发展，大多需经采集经济、狩猎经济、种植经济与畜牧经济几个阶段。伊耆氏之乐和葛天氏之乐，从一个侧面展示了华夏先民进入种植经济与畜牧经济阶段(亦即新石器时期)物质生活和精神生活的一般风貌。

以往，从事中国音乐史研究的学者，在接触《吕氏春秋》等典籍所载的有关原始音乐的种种传说时，大多持十分审慎的态度，在撰写音乐史专著时，很少用、甚或干脆舍弃这些传说或史实。

从事音乐史研究的学者，以信史为据，审慎地对待历史传说，这种治学态度当然无可厚非。但问题毕竟明摆着：《吕氏春秋》等典籍所载的新石器时期的原始音乐，已经"八音"大致齐备的传说，是否有据？已有五声六律的传说，是否可靠？已有多乐章的大型乐舞的传说，是否可信？

今天我们似可怀着喜悦的心情说，《吕氏春秋》等典籍所载有关华夏原始音乐的传说，是基本可信的。近几年，中国考古学界，可谓捷报频传。由于考古工作者卓有成效的工作，今天我们所见到、被誉为"中国第一笛"者是距今约八千年的、出土自河南舞阳的贾湖骨笛[1] (属新石器时期的裴李岗文化)。该笛七个

---

① 张居中《"中国第一笛"发掘认识经过》，载《光明日报》，1993年3月28日。

音孔(在第七孔旁尚有一调音小孔),具备六声或七声音阶结构,音程关系符合三分损益律,已经具备中国传统十二律中的八律,可以吹出具有旋律的乐曲。距今约八千年的贾湖骨笛的出土,以实物印证了《吕氏春秋》所载的距今约五千年的伶伦(黄帝的乐官)已经创制十二律这一传说的非向壁虚造;也以实物印证了《吕氏春秋》所载的原始社会时期乐器种类已经十分丰富这一传说的可信性。在距今约八千年的新石器早期,已经有贾湖骨笛这样的具六声或七声音阶、且具十二律之八律的乐器问世,说明当时的华夏音乐文化已经达到相当高的水平,说明当时的华夏音律学已经取得令世人惊叹的辉煌成就。

另一件与原始音乐文化有密切关系的文物,这里也不可不提。本世纪七十年代,考古工作者在青海大通孙家寨的马家窑墓葬中发现一件舞蹈纹陶盆。该陶盆不是盛食物(或水)的食(饮)具,而是一件超越实用功能而带有某种神秘色彩的氏族祭器。先民通过陶盆内壁所绘三组舞(巫)师(每组五人)手挽手围绕盆中之"空"(虚)投足歌舞所形成的"虚实统一"之意境,向产生天地万物的"虚空"、向化育宇宙生命的"玄牝"(后世老子语)虔诚地表达他们的敬畏和礼赞之情。该舞蹈纹盆的出土,同样以实物印证了《吕氏春秋》所载炎黄时代的"葛天氏之乐,三人操牛尾,投足以歌八阕"这一传说的可信性。

原始音乐文化之"乐",本是包含有音乐、舞蹈、诗歌等多种艺术成分的综合性艺术;"举乐",则是全民性的宗教艺术活动。当华夏大地在夏、商、周进入阶级社会之后,"乐"得到进一步发展,然而"举乐"作为艺术活动,则开始"两极分化"。一方面,表达普通老百姓喜怒哀乐之情的民间音乐,始终受到下层社会劳动者的欢迎,但由于统治者歧视"俗乐",所以民间音乐的发展在

历史上呈现出很强的不稳定性。另一方面，“支配着物质生产资料的阶级，同时也支配着精神生产的资料。”（《德意志意识形态》）奴隶主和封建主凭借其手中的权力，牢牢掌握着艺术生产的领导权和支配权，音乐的功利色彩增强了，“举乐”除了满足统治者“娱乐”的需求之外，还开始成为宣扬统治者的意旨的政教活动。自夏商周开始，音乐（乐）作为华夏艺术的核心这一特征，日趋明显。具体表现有三：

其一，音乐（乐）受到历代统治者的重视，在中央有关部门设置专门掌管“乐”的机构，并指派专人负责有关活动。周代设有专门音乐机构，长官为“大司乐”，其职责为“掌成均之法”、主管对“国子”的乐教、负责“以六律、六同、五声、八音、六舞，大合乐”（《周礼·春官》），其手下则有一大批专门从事音乐活动的乐师和乐工。秦汉两代均设有“乐府”这一音乐机构。据《汉书·百官公卿表》，秦朝设有“掌山海池泽之税以给供养”的“少府”，其下属机构中便有“乐府”。秦亡汉兴，至武帝时，又设“乐府”以主管音乐活动。《汉书·礼乐志》云：“至武帝定郊祀之礼，……乃立乐府，采诗夜诵。”足以为证。此后，自魏晋至隋唐、至宋元明清，在将近两千年的时间跨度内，王朝几经更迭，但继起的新王朝几乎都设立了专门主管音乐的机构。如，晋代设太乐府；隋代起初设乐府，后改称太乐；唐代除设有太乐署外，尚设有教坊和梨园；宋代设大晟府；清代设南府，等等。在中国历史上，上下几千年，始终受到最高统治者高度重视的艺术，唯此音乐而已。

其二，音乐（乐）在维护和巩固宗法制社会方面所发挥的功能和作用，为其它艺术所不可比。远古时期，巫术礼仪（礼）一般借助原始歌舞（乐）的形式展开，巫术礼仪（礼）与原始歌舞（乐）是混而为一的，而这一与巫术礼仪（礼）混而为一的原始歌舞

(乐)在维系氏族生存方面曾经发挥了重大的作用。历史发展至原始社会后期，氏族内部上下之间的等级差别日趋扩大，贵贱之间占有社会财富多寡的差别亦日趋明显，社会迫切需要一整套使上下、贵贱予以区别的规章制度问世。这一套规范社会生活的规章制度，即是"礼"。在进入阶级社会后，"礼"成了维护和巩固宗法制的支柱。《荀子·礼论》云："上事天下事地，尊先祖而隆君师，是礼三本也。"这就是说，"礼"是以维护和巩固神权、族权和君权为其基本宗旨的。而在中国奴隶制和封建制阶段，"礼"的推行和实施，又必求之于"乐"的配合。

"国之大事，在祀与戎。"(《左传·成公十三年》)商周以后，奴隶主和封建主统治者在举行祭祀和从事重大军事活动时，必"举乐"。例如，《周礼·春官》载：大司乐主管音乐活动，"舞《云门》以祀天神"，"舞《咸池》以祭地祇"，"舞《大韶》以祀四望"，舞《大夏》以祭山川"，"舞《大濩》以享先妣"，"舞《大武》以享先祖"。又如，《诗经·小雅·宾之初筵》云："籥舞笙鼓，乐既和奏，蒸衎烈祖，以洽百神。"再如，《易·豫卦·象传》云："先王以作乐崇德，殷荐之上帝，以配祖考。"这就是说，不论是祭祀天神地祇，还是祭祀先祖先妣，凡进行祭祀活动必"举乐"，乐的政教功能在此得到了充分的发挥。音乐与"国之大事"的军事活动，关系亦十分密切。例如，《周礼·地官》云："鼓人掌教六鼓四金之声音，以节声和，以和军旅。"又如，《国语·晋语》云："伐备钟鼓，声其罪也；战以錞于、丁宁，儆其民也；袭侵密声，为暂事也。"再如，《左传·庄公二十九年》云："凡师，有钟鼓曰伐，无曰侵，轻曰袭。"这就是说，打仗作战，鸣钟击鼓，可壮军威，可振士气。音乐与军事活动，关系相当密切。此外，周代列国间，每举行会盟、朝聘和宴享等重大外交政治活动，亦必"举乐"相佐。通观中国古代社会生活，不难发觉

音乐的突出地位，"大合乐以致鬼神祇，以和邦国，以谐万民，以安宾客，以悦远人，以作动物"(《周礼·春官》)，音乐在维护和巩固宗法制社会方面所发挥的上述功能和作用，绝非其它艺术可比。

其三，先秦儒、墨、道诸家，围绕音乐(乐)的论争，进一步扩大了儒家"礼乐"说和道家"天乐"说的影响。在先秦，墨家站在下层劳动者的立场上，激烈抨击领主贵族开展音乐活动给劳动人民造成的苦难，坚决主张取消一切音乐活动。儒家荀子在批判墨家"非乐"说的过程中，一方面肯定音乐表现人的情感的娱乐功能，另一方面又肯定音乐在维护宗法制统治方面所具的政教功能，使音乐的功能和作用从理论上得到确认。后来，《礼记·乐记》进一步发扬光大儒家音乐思想，充分强调"礼乐"相济在创造既等级分明又上下和谐一体的理想社会过程中的巨大作用。道家庄子反对儒家"礼乐"观，肯定超功利的表现宇宙生命创造活动的"天地之乐"，并强调"天地之乐"的欣赏在确立审美心境、使人进入精神绝对自由境界方面可以发挥独特的功能和作用。

经过儒道诸家对音乐的功能和作用的系统阐述，音乐的社会价值得到前所未有的充分肯定，音乐创作进一步趋于繁荣，音乐对社会生活诸方面的影响则进一步扩大。

④音乐性是华夏艺术的灵魂

华夏艺术，门类繁富，仅以诗词、舞蹈和戏曲为例，剖析华夏艺术的音乐性特征。

先说诗词

如所周知，在先秦，诗是入乐可歌的。现存最早的中国诗歌总集《诗经》，收录了周初五百年间的三百多首诗歌，根据不同乐

调，分为雅、颂和风三部分，其中，雅颂主要是朝聘燕享的乐歌和祭神祀祖的颂歌，风则是乡土民歌。史载："《诗》三百五篇，孔子皆弦歌之。"(《史记·孔子世家》)春秋时期，吴公子季札之鲁"请观于周乐"，鲁公曾"使工为之歌《周南》、《召南》"等十五国风，还为之歌《小雅》、《大雅》和《颂》。吴季札边欣赏，边议论，发表了不少有关音乐艺术的精到见解。

汉乐府诗也是配乐可歌的。乐府本是汉代负责搜集整理民歌俗曲的官方音乐机构，后来人们径用"乐府"之名来指称汉代的民歌俗曲和入乐歌辞。

世事沧桑，王朝几经更迭，然而诗入乐可歌的传统一代代赓续不绝。在唐代，诗入乐可歌的著名例子可推王维的《送元二之安西》(世称《渭城曲》或《阳关三叠》)，自唐而后，有多种曲谱传世。至于唐代绝句诗入乐可歌，学术界向无异议。唐薛用弱《集异记》载有王昌龄、高适和王之涣三人旗亭画壁的趣闻佚事，表明唐代绝句诗入乐相当普遍，一些著名的绝句诗在乐部妙妓口中流传尤广。清王士祯《唐人万首绝句选·序》说得极好："考之开元、天宝以来，宫掖所传、梨园弟子所歌、旗亭所唱、边将所进，率当时名士所为绝句尔。故王之涣'黄河远上'、王昌龄'昭阳日影'之句，至今艳称之。而右丞'渭城朝雨'流传尤众，好事者至谱为《阳光三叠》。他如刘禹锡、张祜诸篇，尤难指数。由此言之，唐三百年以绝句擅场，即唐三百年之乐府也。"

如果说，唐代以前诗人创作有节奏韵味的诗歌主要依靠经验的话，那么，到了唐代人们通过反复研究，终于逐渐找到创作有节奏韵味诗歌的一般规律。而唐人能在诗歌创作领域取得突破，又得之于魏晋六朝前贤的努力，其中梁沈约之功尤巨。本来，在沈约之前，三国时代的李登撰写《声类》，已经运用宫商角

徵羽的“五声”原理来分析汉字的发音规律；西晋陆机撰写《文赋》，明确提出“暨音声之迭代，若五色之相宣”，已经强调写作美文时不同音声的字宜间隔错开；与沈约大体同时的周颙已经发现汉语具平上去入“四声”的声音规律，提倡诗人运用该规律来创作悦耳动听的诗歌。沈约正是由前贤和同时代学者所提供的思想资料出发，结合自己的研究心得，创造性地提出了创作具音乐美的诗歌的基本方法。沈约的“名言”为：

> 夫五色相宣，八音协畅，由乎玄黄律吕，各适物宜。欲使宫羽相变，低昂互节，若前有浮声，则后须切响。一简之内，音韵尽殊；两句之中，轻重悉异。（《宋书·谢灵运传》）

这就是说，诗人写作诗歌时，高低轻重不同音的字，宜间隔运用，使音节既错综变化又和谐统一。此论实开后世“调和平仄”论之先声。

梁沈约等人追求诗歌音韵节奏美的有关论述，在文坛引起巨大反响。有唐一代问世的律诗（相对于古体诗，律诗又称近体诗），就是唐代诗人自觉运用音韵节奏规律进行创作的产物。律诗除了要求诗的字数整齐划一，要求每首诗中间两联对偶外，还要求在声音方面讲究押韵，讲究节奏（平仄格律），亦即讲究诗歌的音乐性。其一，节奏：律诗对于节奏的要求十分严格，除了讲究“顿”（即节奏单位，五言律一般三顿，七言律一般四顿，但五七言律又均可简化为两顿），还讲究平仄格律，也就是按照每个字不同的音调，将字区分为平仄两类，在诗句中，按一定的规律交错使用。律诗讲究平仄格律，不但增强了诗句内部抑扬顿挫的声调变化，而且还加强了诗句与诗句之间的上下呼应，从而形成极优美的旋律，使整首诗跌宕有致、回环往复，产生悦耳动听的

音乐效果。其二，押韵：所谓押韵，就是要求诗句之句尾按照一定格式使用韵母相同的字。由此，整首诗的声韵，不但铿锵悦耳，而且前后呼应，形成和谐统一体，使诗的音乐效果更趋明显。清刘熙载的《艺概》一书在解释"律诗"名称由来时，曾讲过一段很精辟的话。他说："律诗，取律吕之义，为其和也。"刘氏这番话，堪称要言不烦，一语中的！

词，始于唐代入乐的歌词。在唐代，传入中土的西域音乐与传统音乐相结合而产生"燕乐"。词，原是配合"燕乐"以"就曲拍"的歌词。直至宋代，音乐歌舞界依然盛行"依声填词"的"歌词"。这种"歌词"又称"伶人词"，有腔有调，严遵音律，是入乐可歌的。宋叶梦得《避暑录话》云"凡有井水处，即能歌柳(永)词。"足见宋代"歌词"流传之广。后来一些文人士大夫于案头只按照格律填词，于是又有"文人词"的问世。这类文人词虽然并不入乐可歌，但十分讲究格律，所以音乐性依然相当明显。至元代，词渐趋式微，代之而起的则是"合乐"的曲。

次说舞蹈

自远古以至夏商周"三代"，既没有脱离音乐而独立存在的诗歌，也没有脱离音乐而独立存在的舞蹈。《乐记》云："诗，言其志也；歌，咏其声也；舞，动其容也。三者本于心，然后乐器从之。"《诗大序》云"诗者，志之所之也，在心为志，发言为诗。情动于中而形于言，言之不足故嗟叹之，嗟叹之不足故永歌之，永歌之不足，不知手之舞之、足之蹈之也。"这两部重要美学文献所表达的是同一个意思，即舞蹈与音乐(以及诗歌)原本融为一体，密不可分。仔细审视一下中国舞蹈史材料，也证明《乐记》和《诗大序》所言之不虚。例如，《吕氏春秋·古乐篇》所载远古的葛天氏之乐、朱襄氏之乐和阴唐(陶唐)氏之乐，均为亦歌亦舞的乐舞。

又如,《周礼·春官》所载黄帝至周初的《云门》(黄帝)、《大咸》(尧)、《大韶》(舜)、《大夏》(禹)、《大濩》(商汤)、《大武》(周武王)等"六代大舞",同样是亦歌亦舞的。再如,《左传·襄公二十九年》载吴季札之鲁"请观于周乐",曾见舞《大武》和《大韶》。而舞《武》《韶》的音乐传布于世,孔子曾有幸耳闻。《论语·述而》载:"子在齐闻《韶》,三月不知肉味,曰:不图为乐之至于斯也!"上述几项材料足以表明,古代舞蹈与音乐的确存在着极密切的关系。

如果说,中国舞蹈由远古发展到周初,以"六代大舞"的出现为标志,形成第一个高潮;那么,中国舞蹈发展至汉代,以巾舞、长袖舞和七盘舞的兴起为标志,又形成第二个高潮。待历史进入唐代,舞苑佳作纷呈、"巨制"迭出,中国舞蹈的发展,形成第三个高潮,并由此进入鼎盛期。唐代舞蹈洋洋乎大观,其中的精品,如:《秦王破阵乐》、《霓裳羽衣舞》、《兰陵王入阵曲》、《剑器舞》、《绿腰》(六幺)等,不但誉满中土,而且名扬海外。

舞蹈和音乐,原是一对孪生姐妹,音乐性是舞蹈的基本特征,这一方面表现为舞蹈的表演,很难离得开音乐的伴奏;另一方面表现为舞蹈是以美化了的形体动作(舞蹈语汇)作为表现手段,节奏性是舞蹈动作的基本要素。我们这里不妨以中国舞蹈史上几个著名的舞蹈为例,来看一看舞蹈的音乐性特征。

战国时代的屈原,对原本流传于楚地的祭神乐舞进行加工,创作了《九歌》这一融音乐、舞蹈和诗歌于一体的不朽艺术品。其中的诗,至今犹存。我们展读《九歌》之一的《东君》,其中就有如下诗句:"翾飞兮翠曾,展诗兮会舞。应律兮合节,灵之来兮蔽日。"意思就是说:祭东君(日神)的仪式一开始,唱诗声骤起,身

着斑烂服装的巫(舞)师即以有节奏(合节)、韵律(应律)的动作似翠鸟一样翩翩起舞，在一种神秘的氛围中，迎接"东君"的降临。这几句诗，将楚国祭东君仪式中巫师舞蹈所具的节奏性、音乐性说得非常清楚。又如汉般鼓舞：汉傅毅《舞赋》有"眄般鼓则腾清眸"句，唐李善注云"般鼓之舞，……舞人更递蹈之而为舞节。"这般鼓舞又称"七盘舞"，今天我们从汉画象砖上仍可一睹其风采：演员一边舞一边在七只般鼓上踏来踏去，整个舞蹈的节奏与足踏盘鼓所产生轻重不同、疾徐有异的音乐节奏是融合为一体的，实在妙不可言！再如唐绿腰舞：唐李群玉《长沙九日登东楼观舞》诗云："南国有佳人，轻盈绿腰舞。……翩如兰苕翠，婉如游龙举。……慢态不能穷，繁姿曲向终。低回莲破浪，凌乱雪萦风。坠珥时流盼，修裾欲溯空。唯愁捉不住，飞去逐惊鸿。"上述诗句相当生动地描写了唐代绿腰舞(又称六幺舞)演出场面：该舞节奏时徐时疾，徐婉则如游龙遨翔，疾速则如惊鸿展翅；舞姿变化无穷，低回则如芙蓉出水，急舞则如雪花萦风。今天我们从南唐顾闳中所画《韩熙载夜宴图》上仍可一睹名伎王屋山舞《绿腰》的秀丽舞姿：王屋山着窄袖衣，背对观众，左臂贴后腰而右手正待挥举，微微抬起的右足即将踏下去。从画面看，该舞的节奏性相当显明。

华夏舞蹈主要以有节奏的形体动作作为表现手段，但长袖舞、巾舞和剑器舞等又以手中舞具的节奏变化作为表现手段。音乐性是舞蹈的灵魂，律动构成了舞蹈的基本特征。至于那种静止的雕塑性造型，由于与阴阳五行说构建的时空一体化宇宙模式相悖，故极难在华夏舞蹈中存在。

再说戏曲

中国戏曲是在古代乐舞、滑稽表演和说唱艺术的基础上发

展起来的综合性艺术。

戏曲的产生与古代乐舞有密切关系。乐舞源远流长，汉代的“角抵”百戏（如《东海黄公》）已显露出乐舞具故事性、情节性的苗头；六朝至隋唐的假面舞（如《兰陵王》、《钵头》等）已呈现出乐舞具故事性、情节性的特色。虽然上述乐舞还不是戏曲，但毕竟已是戏曲的雏形。明程羽文云：“曲者，歌之变，乐声也；戏者，舞之变，乐容也。”（《盛明杂剧三十种·序》）程肯定戏曲由古代乐舞嬗变而来的事实，有关见解，颇值得重视。戏曲的产生也与历史悠久的滑稽表演有关。自周秦至唐宋，不论是宫廷还是民间，均可见到优人的滑稽表演。这种滑稽表演，有的偏重于说笑逗乐，以娱乐性见长；有的偏重劝戒讽谕，则政教功能突出。后世戏曲舞台上以插科打诨为其长的丑角表演，就直接蹈袭滑稽表演这一传统而来。近人王国维云：“盖优人俳语，大都出于演剧之际，故戏剧之源，与其迁变之迹，可以考焉。”（《优语录·序》）王氏肯定戏曲与滑稽的渊源关系，所论亦颇有参考价值。此外，戏曲的产生，还与深为下层民众喜爱的说唱艺术有关。在中国文化史上，唐“俗讲”（如《目连救母》）、宋“说话”（如《一枝花》）、宋元“诸宫调”（如金董解元《西厢记诸宫调》、佚名《刘志远诸宫调》）等广泛流传于唐宋金元诸代的说唱艺术，一方面具有显明的音乐性（诸宫调的特点即在“入曲说唱”），另一方面又具有很强的故事性。论体制则规模宏大，论音乐则曲调丰富而优美，具有极高的艺术成就。后世戏曲的产生，得益于说唱艺术者实匪浅。

中国戏曲就是在博采古代乐舞、滑稽和说唱之“众长”的基础上发展起来的一门综合性艺术。问世之后的数百年间，戏苑佳作纷呈，好戏连台，举其“有口皆碑”的名著，即有《窦娥冤》（元

关汉卿)、《西厢记》(元王实甫)、《牡丹亭》(明汤显祖)、《桃花扇》(清孔尚任)以及《长生殿》(清洪昇)等等。

中国戏曲的特点在于"并曲与白而歌舞登场"(王骥德《曲律》)、在于"以歌舞演故事"(王国维《戏曲考原》)。唱、念、做、打是戏曲的基本表演手段。如果说,"唱念"是音乐和诗歌的发展,那么,"做打"便是舞蹈的升华。总之,熔音乐唱腔、诗词语言、舞蹈动作和有头有尾的故事情节于一炉,这就是中国戏曲的基本特色。数百年来,广大的"戏迷"径称欣赏戏曲表演为"听戏",这一个"听"字,恰如画龙之点睛,相当准确地道出了中国戏曲音乐性本质特征之所在。

(2)绘画作为空间艺术所表现出的时间流动性

在琳琅满目、美不胜收的世界画廊中,那些只是描绘事物运动过程的"一瞬间"状貌、因而以静态造型存在于空间的绘画作品,无疑不可能表现时间的延续和事物的运动发展过程。由此,静止性和瞬间性被有些著名美学家断定为绘画这一空间艺术的普遍性品格。

但是,如若将这种断定静止性和瞬间性是绘画普遍性品格的"权威"观点,全盘搬进中国,并把它奉为金科玉律,以此作为绘画创作的法则和绘画批评的准绳,那么,受阴阳五行说影响而持物质运动与时空一体化宇宙观念的华夏画家,就难以首肯。

中国古代的阴阳五行时空一体化动态模式所蕴含的宇宙观念是:天地万物的运动与时空是一体的,与时空一体的天地万物是运动的。"宇中有宙,宙中有宇。"(清方以智语)时间和空间相互渗透,彼此联系,形成对立统一的关系。由此,事物在空间内的变化必然表现出时间的运动性,而时间的运动性也就是事物

形态的延续性与事物形态交替变化的顺序性二者的统一；事物在时间中的运动则必然表现出空间的变化性，而空间的变化性也就是事物形态的广延性与事物不同形态并存的交织性二者的统一。换言之，事物运动的时间属性，是可以通过空间展开的形式予以表现的。

正是受上述阴阳五行说构建的物质运动与时空一体化宇宙观念的深刻影响，华夏画家在两千多年前，就努力突破空间艺术必具静止性这一“铁门槛”，创造性地运用一个画面接一个画面、再接一个画面的长卷铺列手段，通过运动事物在空间依次（顺序性）连续（延续性）展开的形式，来表现历史事件中人事关系的推移演化进程，来表现现实生活中人物性格的发展变化历程，总之，来表现空间事物的时间流动性。

华夏画家采取长卷的形式进行创作，事实上突破了绘画静止性、瞬间性框框，在世界绘画史上堪称别开生面。有关创作经验，具有鲜明的民族特色，值得我们认真予以总结。

在以笔墨表现天地生机、表现人生真谛的绘画精品令人目不暇接的华夏画廊中，显现出时间流动性的画作，随处可见。如需介绍，那么，大要如下：

首先见之于古代艺术大师创作的具有情节性、故事性的横幅长卷。代表性作品可推晋顾恺之的《洛神赋图》、南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》等。晋顾恺之的《洛神赋图》，取材于魏曹植的《洛神赋》。该画卷自右至左，大体描绘了彼此区别又相互联系的五个故事片段。开头一段，描绘曹植一行离开京都返回封地途中，黄昏之际休憩于洛水边。曹植精神恍惚间突然看到洛神降临，顿时惊喜不已。二段，描绘洛神于水面翩翩起舞，流眄顾盼，似对曹植一往情深。三段，洛神怀着对曹植的爱慕之情，

恋恋不舍地乘龙车飘然远逝。四段，曹植一行乘楼船沿洛水苦苦寻觅洛神踪迹而不可得。末尾，拂晓，曹植怀着怅然若失的心情，乘车重上归途。由于该长卷的片断与片段间点缀山峦、树木和河滩作间隔，所以彼此既相互区别又相互联系，整个画面形成一有机整体，犹如一条连绵不断的彩带，成功而又出色地表现了自黄昏至次日天明的六个时辰这一时间跨度内，发生在洛水边的人神相恋故事。读之，真令人拍案称奇，叹为观止！

当人们舒展南唐顾闳中的《韩熙载夜宴图》细细浏览时，映人眼帘的则是另一番景象。该手卷自右至左，亦分五个片段。开首一段，韩熙载与宾客多人正聚精会神地聆听一歌伎的琵琶独奏，主人沉醉在美妙的音乐声中，然眉头紧蹙，神情肃然，心头似有难言之隐痛在。二段，主宾兴致勃勃地欣赏舞蹈家王屋山的《绿腰》舞，主人一边欣赏一边援槌击鼓伴奏。三段，宴间休息，主人坐于床边洗手，目光则投向一持琵琶和笛子徐徐走来的家伎。值得一提的是，如细心观赏这段画面，则依稀可辨插于烛台的腊烛已燃剩半截，表明夜宴已延续多时。四段，众伎合奏笛子和筚篥，主人"解衣般礴"，安坐椅上边欣赏音乐边与他人（似为歌班领头）交谈看法。末段，夜深宴散，主人伫立中堂，扬手与客人告别。由于创作该手卷时，画家匠心独具、构思巧妙，所以上述听乐、观舞、休息、清吹和送别五个片段，虽以屏风或床具作间隔，但隔而不断，片段与片段之间既相对独立又相互联系，形成以时间为纽带的、一气通贯的整体，绝妙地展现了"韩熙载夜宴"的整个过程。应该说明的是，主人韩熙载形象在五个片段中均出现，由于画家运笔高妙，韩在每个片段中的神态动作各臻其妙，所以不但不给人以重复的感觉，相反起到了多层次多角度地展现人物性格的作用。一千多年前的南唐画家，运用横幅长卷

以竹尖刺项，但饿得奄奄一息的母虎竟无力去吃这送到嘴边的"肉"；⑥萨埵那跳崖，坠身虎旁，群虎争相吞食，转眼之间地上唯剩一堆白骨；⑦两位兄长回头寻找萨埵那，只见萨埵那已成一堆骨架，顿时悲恸欲绝；⑧萨埵那之兄向国王详述经过；⑨国王和王后来到萨埵那舍身处，收拾遗骨，在原地修起一座宝塔以示纪念。该壁画的创作，同样采用中国传统的横卷形式，但由于内容异常丰富，所以画面情节按时间顺序，分三行依次排列：上面一行自右至左，中间一行自左至右，下面一行又自右至左。换言之，整体构图呈S形的盘桓往复走向。以图示之，即：

③	②	①
④	⑤	⑥
⑨	⑧	⑦

428窟东壁北侧的《须达那布施济众》，大致表现了如下内容：①叶波国王有一子须达那，还有一头白象；②王子须达那乐善好施；③白象健壮多力；④敌国派遣八名婆罗门伪装成跛子来叶波国，婆罗门求王子赐白象以助步，王子随口答应；⑤八名婆罗门兴高采烈地骑白象而去；⑥国王耳闻白象被人骗走，勃然大怒；⑦盛怒之中的国王下令驱逐太子须达那；⑧须达那偕妻携子离家出走；⑨八名婆罗门又向须达那乞马、乞车、乞衣，须达那有求必应；⑩须达那夫妇背着儿女进村借宿；⑪这天，婆罗门乘太子之妻外出采果子向太子乞舍一儿，太子将躲进山洞的儿子找出，示意婆罗门带走；⑫正在此时，太子之妻匆匆回家，半路遇一狮子挡道，顿时陷入进退两难之境。这幅壁画画到这里似未完，但即使未完，须达那太子乐善好施的性格特征已相当充分地展

现在观众面前。这幅壁画的创作，同样采取中国传统的横卷形式。由于内容非常丰富，故画面情节依时间顺序分三行排列；但排列方式又不同于428窟东壁南侧的那幅《萨埵那舍身饲虎》。这幅《须达那布施济众》：上面一行自左至右，中间一行自右至左，下面一行又自左至右。整个画面呈己形的盘桓往复走向。以图示之，即：

①	②	③	④
⑧	⑦	⑥	⑤
⑨	⑩	⑪	⑫

这里尚须一提的是，254窟南壁尚有一单幅《萨埵那舍身饲虎》，其创作时间似早于上述428窟同一题材的壁画。254窟南壁的这幅壁画，内容大致为：①萨埵那刺项；②跳崖；③饲虎；④国王一家见王子尸骨悲痛欲绝；⑤众人收拾王子尸骨，起塔供奉，等。如果说，428窟东壁南侧的那幅同一题材的壁画，是以一个画面接一个画面的形式，通过事物在空间的依次连续展开，以“长卷”展示“情节链”的延伸，因而多少带有后世“连环画”味道的话，那么，254窟南壁这幅《萨埵那舍身饲虎》，则将伴随时间推移所生发的“情节链”，巧妙地展现于同一画面空间。以单幅画之画面空间表现出时间流动性，这在古代东西方绘画史上，无疑地属于了不起的创造！

再次，还见之于小说、戏曲等文艺书籍的木刻插图。例如，明弘治版《全妙西厢记》。该本子的版面特色为上图（画）而下文（戏）。与下文（戏）相配的上图（画），以一个画面接一个画面的长卷形式，表现了戏曲情节在时间流动中的不断推移。或者说，

从戏曲情节发展的空间不断变化中，表现出时间的流动性。

这里需要说明的是，以上出自中国画家之手的、具有时间流动性特征的画作，明显地区别于东西方绘画史上那些被人称为具“情节性”的画作。

如所周知，在历史上，中国画家也曾创作出一批具“情节性”的画作，其中还不乏为美术史家津津乐道的佳作。如，北宋李公麟的《免胄图》，南宋李唐的《采薇图》，还有被王维认定所画为《霓裳羽衣曲》第三叠第一拍的《奏乐图》等，均堪称具“情节性”画作中的希世珍品。至于西方绘画史上，具“情节性”的画作更是不胜枚举，如：达·芬奇的《最后的晚餐》、列宾的《意外归来》、费多托夫的《少校求婚》等，均属具“情节性”画作中的上乘之作。如若通观一下东西方绘画史上这类具“情节性”的画作，那么不难发现它们的共同特征：这类作品都只是在画面上描绘（表现）了事物运动过程中具生发性的“一瞬间”（典型瞬间）。观众读画时，对这“一瞬间”之前和之后的事物运动状态及趋向的把握，均需通过对这“一瞬间”画面形象的感知，进而借助想象和联想等审美心理因素的参与，才可能实现。换言之，这类画作画面形象本身，并不具有时间流动性。

中国绘画史上出现的那种以画面空间的连续推移来表现时间流动性的横幅长卷，是有关画家受中国本土阴阳五行说构建的物质运动与时空一体化宇宙动态模式影响的产物。不持这种宇宙观、或排斥这种宇宙观者，是难于创作出如此精妙的画作的。

（3）华夏诸门类艺术所表现出的时空意识

阴阳五行说构建的物质运动与时空一体化动态模式所包含的宇宙观念，对华夏艺术的时空意识影响极大。举其荦荦大端，

则如下。

①时空的盘桓往复。

依据阴阳五行说，阴阳的消长，极而复反，五行的推移，终而复始，并由此决定了四时(季)更迭和受四时(季)更迭支配的四方的运转以及万物生长衰杀的变化呈现出圜道特征。或者说，在时间领域表现出的周匝循环，也表现为一定的物质承担者在空间范围内的盘桓往复；而在空间范围表现出的盘桓往复，同时也表现为一定的特质承担者在时间领域内表现出周匝循环。这一阴阳五行时空观念，直接地或间接地促成了华夏诸门类艺术中盘桓往复时空意识的出现。这里仅以音乐、山水画和诗赋为例，试为介绍一二。

甲、音乐

先民表演的声乐和器乐，现在我们已无缘听到。但是阐述和分析华夏音乐特色的美学著作，代有所出，有些古典名曲的曲谱载录典籍，也并未失传。今天我们借助一些珍贵的历史资料，仍可略见华夏音乐特色之“一斑”。

在浩如烟海的音乐史著述中，以《吕氏春秋》为代表的一类音乐美学观，十分引人注目。这类音乐观认为，最伟大的音乐，“本于太一”、亦即本之于宇宙大化。《吕氏春秋·大乐篇》云：

> 音乐之所由来者远矣：生于度量，本于太一。……万物所出，造于太一，化于阴阳。萌芽始震，凝溛以形。形体有处，莫不有声。声出于和，和出于适。和、适，先王定乐，由此而生。

这就是说，就本体论和生成论言，音乐归根结柢“本于太一”。详而言之，音乐的生成过程为：“太一”(精气)产生“两仪”，“两仪”

产生“阴阳”。阴阳二气的变化产生有形的万物。有形的万物布列于一定的空间，相互联系，莫不发出声音。这声音源自“和”，“和”则来自“适”。现实生活中的“先王”，就是依据“适”—“和”—“声”这一宇宙法则来创作音乐的。

需要指出的是，《吕氏春秋》坚持音乐的产生同宇宙演化过程中万物在时空中的相互联系直接相关这一观点，不仅仅在一般意义上说明音乐的产生同万物运动的有机联系，而且从本体论角度阐述了音乐之“和”本于宇宙之“和”、宇宙之“和”又来自万物运动之“适”的本质关系。在这里，《吕氏春秋·大乐篇》引人注目地提出“适”这一概念，并且将其置于“和”之上，断定“和出于适”，亦即“适”是产生“和”的根本性因素。可见“适”这一概念在《吕氏春秋》音乐美学体系中，地位相当重要。看来有必要对《大乐篇》所持“声出于和，和出于适”的宇宙——音乐观略作剖析。需要交代的是，在《吕氏春秋》中，“适”这一概念涉及宇宙、人生和艺术，义界甚宽，详作分析显然超出本文范围，但有一点似不应有争议，“适”的本义为合度，亦即合乎事物运动的规律性。就上述引文所涉及的宏观世界言，所谓“和出于适”，是指宇宙所以能成为一个和谐的统一体，从根本上讲，是由于天地万物遵循一定的规律（合度）运动的结果。

那么，天地万物运动所遵循的又是怎样一条基本规律呢？《吕氏春秋·大乐篇》在提出“太一出两仪，两仪出阴阳”的宇宙生成论时，紧接着说了如下一段话：

> 阴阳变化，一上一下，合而成章。浑浑沌沌，离则复合，合则复离，是谓天常。天地车轮，终则复始，极则复反，莫不咸当。……四时代兴，或暑或寒，或短或长，或柔或刚。

这就是说，放眼世界，无论是阴阳的变化，还是天地的运转和四时的更迭，它们的运动所遵循的均是循环往复这一基本规律。在《吕氏春秋》的另一篇重要文章中，该书作者就明确地将这一基本规律概述为“圜道”。请看《吕氏春秋·圜道篇》所说：

> 精气一上一下，圜周复杂(匝)，无所稽留，故曰天道圜。……日夜一周，圜道也；月躔二十八宿，轸与角属，圜道也；精行四时，一上一下，各与遇，圜道也；物动则萌，萌而生，生而长，长而大，大而成，成乃衰，衰乃杀，杀乃藏，圜道也。

这就是说，精气是遵循圜道运动的，日月和四时是遵循圜道运动的，事物的生长衰杀依然是遵循圜道运动的。总而言之，宇宙世界的一切均遵循圜道运动，而且也正是因为宇宙世界的一切均遵循圜道运动，所以整个宇宙宏（宇）观大系统才形成有序的和谐的统一体，才鸣奏出一曲生生不息的万古长存的“天乐”。

如果上述分析符合《吕氏春秋》本意，那么，《大乐篇》的主旨即在强调：最伟大的音乐，是那种“本于太一”、能够表现圜道盘桓的“宇宙大化”意蕴的音乐。

其实，在林林总总的中国音乐美学著作中，强调“大乐”必是表现圜道盘桓的“宇宙大化”意蕴的音乐这类观点者，并非独此《吕氏春秋》一家。中国音乐美学的经典著作《乐记》也同样地持这一观点。《乐记》云：“大乐与天地同和”，“清明象天，广大象地，终始象四时，周旋象风雨；五色成文而不乱，八风从律而不奸，百度得数而有常”。这就是说，伟大的音乐，往往表现出宇宙生命创造活动的和谐性，表现出时空推移的循环往复性，节奏异常鲜明，旋律十分优美。这样的音乐，不论对人的精神世界，还

是对整个社会风气，均能产生积极的影响。

一般地说，作为时间艺术的音乐，是通过乐音的强弱、长短、高低的有规律运动，亦即通过节奏、旋律、和声来创造音乐形象，来表现音乐家对宇宙天地生命创造活动的体悟和感受的。华夏民族既然持盘桓往复的时空意识，那么，这一时空意识就不可能不在有关的音乐作品中委婉曲折地表现出来。事实正是如此。仅以古琴曲《广陵散》和《梅花三弄》为例，我们细加考察，即可发现此类古典名曲所表现出的时空意识，的确是带有华夏特色的那种盘桓往复的时空意识。

据有关资料，古乐曲《广陵散》，至迟在汉末即已产生。曹魏时代的著名思想家和文学艺术家嵇康，突遭司马氏集团迫害，临刑之前，就曾弹奏此曲，并发出"《广陵散》于今绝矣"的深长感慨。《晋书·嵇康传》云："初，康（嵇康）尝游乎洛西，暮宿华阳亭，引琴而弹。夜分，忽有客诣之，称是古人。与康共谈音律，辞致清辩，因索琴而弹之，而为《广陵散》，声调绝伦，遂以授康。"可见嵇康所弹琴曲《广陵散》，乃前辈艺人（"古人"）传授，在嵇康之前，此曲在民间已存在多时。

大音乐家嵇康为司马氏杀戮，实属艺坛之不幸，但幸运的是《广陵散》并非就此绝响。由于先贤抢救得力，今天我们尚可见到《广陵散》琴曲谱（载明《神奇秘谱》）。据谱所示[①]，该曲共分开指、小序、大序、正声、乱和后序六个部分。其中正声为乐曲主体，计十八段。各段曲调主要围绕着"正声·第二"中的如下一个短句

‖: 0 2 3 2 | 3·2 3·2 | 3 3 | 5 1 :‖

① 有关古琴曲《广陵散》和《梅花三弄》的曲谱材料，本文参考了吴钊、刘东升著《中国音乐史略》（人民音乐出版社 1983 年），特致谢忱。

展开。上述短句引人注目地在“正声·第二”中先后出现了三次。“正声·第二”的简谱为：

〔1〕 〔2〕
0 2 3232 | 3 2 3 2 | 3 3 | 5 1 | 0 2 3232 |
〔3〕
3 2 3 2 | 3 3 | 5 155 | 5 3 6 | 6 6 |
〔4〕
1 6 1 2 | 111 1 1 1 | 1 2 3232 | 3 2 3 2 | 3 3 |
〔5〕
5 155 | 56 1 | 6 1 | 1 1 2 | 2 165 | 1 1 ‖
| 2 — |

通观以上曲谱，不难发现，在这里：第二句跟第一句重复，与第三句构成一个对句；第四句乃第一句的重现，又与由第三句略作变化所成的第五句构成一个对句。如果我们将作为《广陵散》主题音调的上述第一句 | 0 2 3 2 | 3·2 3·2 | 3 3 | 5 1 | 用符号 A 代表，将与之配对的乐句用符号 B 代表，那么整个“正声·第二”，即呈现为 A→B→A→B 反复的曲式。笔者以为，这一曲式实为中国艺术家对宇宙天地间“一阴一阳之为道”这一时空盘桓往复法则（圜道）的审美悟解的音乐化（艺术化）。另据有关专家研究，“现存琴曲《广陵散》的‘乱’，共十段。每段曲调均较简短，由不断变化的正声各段主题音调的片断与始终不变的大序和正声的尾声，在急促进行中不断再现，组成一种回旋性的曲

式，从而达到统一全曲、概括全曲主旨的作用。”（吴钊、刘东升《中国音乐史略》）其实，《广陵散》“乱”诸段表现出来的回环往复的深长意蕴，仍然是华夏艺术家对宇宙天地间“一阴一阳之为道”这一时空盘桓往复法则（圜道）审美悟解的音乐化，只是在形式上稍稍有所变化而已！

另一首琴曲《梅花三弄》，亦见之于明《神奇秘谱》。据说该琴曲本之于东晋桓伊的笛曲《三弄》，是音乐史上又一首流传久远、深为文人士大夫喜爱的曲子。琴曲《梅花三弄》的主题曲调为：

叠句
‖: 1 5 5 | 5· 3 2 :‖ 1 2 123 | 5 5 5 – |
5 6 5 | 3 3 – | 5 i | 6 5 3 | 3· 2 |
送
1· 2 | 123 6 5 | 5 5· 3 2 | 1 2 3 |
2 5 | 3·2 1 6 | 1· 6 1 | 2 1· | 1 – ‖

上述主题曲调以异常优美的旋律，在高、低、中三个音区反复出现，一而再、再而三地表现梅花高洁自信、落落大方的意态风韵。另有几段急促奔放的曲调，则从另一个侧面表现梅花斗严寒、傲霜雪、敢于向恶势力抗争的坚韧不屈的品格。应该说，主题曲调在整首乐曲的多个音区内反复出现，以构成令人回肠荡气的优美旋律这一艺术手法，相当深刻地表现了华夏民族盘桓往复的时空（宇宙）意识。琴曲《梅花三弄》是如此；保存在明《神奇秘谱》中而流传下来的《广陵散》、《大胡茄》、《幽兰》亦如此；即使是

产生于近代社会的《三六》、《行街》等乐曲，仍然是如此。从这个意义上讲，我们断定旋律的委婉曲折、往复回环性，构成了华夏音乐的基本特征，大概不会太“离谱”。

乙、山水画

受阴阳五行说在内的传统哲学影响，华夏绘画美学一再强调山水画应以表现宇宙生机、天地造化为终极的美学追求。请看，古代绘画美学家所说：

> 称性之作，直参造化。（明沈颢《画麈》）
>
> 笔墨之道，以通乎造化。（清华翼纶《画说》）

然而如想真正实现“造化入笔端，笔端夺造化”（清唐岱语）这一美学追求，画家就必须在观察和把握宇宙大化方面作一番艰苦的努力。用古代绘画美学家的话说，即：

> 夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会。（南朝宋宗炳《画山水序》）
>
> 嵩山多好溪，华山多好峰，衡山多好别岫，常山多好列岫，泰山特好主峰，……欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看，历历罗列于胸中。（北宋郭熙《林泉高致·山川训》）
>
> 书画，与造化同根，阴阳同候，……心穷万物之源，目尽山川之势，取证于晋唐宋人，则得之矣。（清龚贤语）

这就是说，山水画家要想创作“笔端夺造化”的山水神品之作，那就不光是用眼睛去观察对象，而是必须调动包括理解、情感、想象在内的一切审美心理要素，全身心地去观察、体悟和把握天地自然之“大美”，以至进入“直参造化”的精神境界。换句话说，中国画家创作“笔端夺造化”的山水画时，不采取站在固定的位置、

以"焦点透视法"观察风景、然后以色彩再现(反映)景物那样一种方式,而是以对名山大川的"饱游饫看"、对天地生机的"心穷万物之源,目尽山川之势"的通透体悟为先决条件,在实际创作中则是以不同于"焦点透视法"的"三远法"作为取景原理,并且十分讲究布局章法。

中国山水画是以不同于"焦点透视法"的"三远法"作为取景原理的。北宋郭熙云:

> 山有三远:自山下而仰山巅,谓之高远;自山前而窥山后,谓之深远;自近山而望远山,谓之平远。(《林泉高致·山川训》)

如所周知,西方的"焦点透视法"由"视点"投射出去的视线呈锥形之几何体,这一锥形几何体递缩至终端必集中到远处的一点,亦即所谓的"视灭点"。可见,"焦点透视法"由"视点"投射出去的视线是一根根直线。而中国山水画的"三远法"取景原理则不然:中国画家面对云蒸霞蔚、生机盎然的山水景物,总是"仰山巅"、"窥后山"、"望远山",其目光由低而高、由前而后、由近而远,视线一上一下、一来一去,呈盘桓往复的回环运动。总之一句话,乃是非"直线"的曲线流动。

值得一提的是,提出"三远法"的这位郭熙还说:"正面溪山林木,盘折委曲,铺设其景而来,不厌其详,所以足人目之近寻也;旁边平远,峤岭重叠,钩连缥缈而去,不厌其远,所以极人目之旷望也。"(《林泉高致·山川训》)这就是说,在中国画家心目中,"近山远水俱有情":那正面"铺设其景而来"的山水,乃是自己的"知心",抚之爱之;那两旁"钩连缥缈而去"的山水,乃是自己的"知音",近之亲之。正可谓"名山遇赋客,何异士遇知己"

(明董其昌语)。应该说，上述郭熙的这段名言，事实上已经触及华夏艺术的本质特征：中国艺术家(山水画家当在其内)与生机盎然的大自然之间，完全是一种主客一体、生气相通、心心相印的"知己"(知心)关系。而这与西方传统哲学将自然界作为外在物加以探讨，与西方技术科学将自然界作为人类的对立面去加以征服，与西方的大画家以主客二分为出发点、运用几何学和光学等手段、采用"焦点透视法"去捕捉"一方"风景、去反映"一远"山水，二者之差别，正不可以道里计也！

当中国画家在纸绢上为山水传神写照时，又十分重视布局章法。亦即讲究阴阳开合、虚实相间、动静结合、缓急相参、主客顾盼、远近呼应等等章法。从而使整个画面表现出盘桓往复的运动态势。"远山一起一伏则有势，疏林或高或低则有情"(明董其昌语)，山水景物，高低起伏，前顾后盼；笔墨线条，一疏一密，浓淡相间。由此，画家创作一幅山水，犹如创作一首节奏鲜明、旋律优美的乐章；观众欣赏一帧山水，犹如欣赏一曲节奏鲜明、旋律优美的古代名曲。正因为中国山水画的画面空间盘桓往复犹如一曲音乐，所以明代大画家沈颢发出"层峦叠嶂，如歌行长篇；远山疏麓，如五七言绝"的会心赞叹；而六朝美学家宗炳对着墙上所挂山水画弹琴，目观画面，手挥五弦，欣赏之又玩味之，全身心地陶醉于山水画的音乐美中而发出如下惊世骇俗之言："抚琴动操，欲令众山皆响！"

需要指出的是，中国山水画采取上述取景原理(三远法)和布局章法(阴阳开合等)，是与阴阳五行说构建的物质运动与时空一体化动态模式包蕴的宇宙观念的影响分不开的。

其一，对布局章法的讲究表明，在中国山水画创作中，空间布局完全服从于绝妙地表现山水的节奏韵律变化这一需要，而

不是山水景物的撷取屈从于固定不变的空间框架。换言之，中国山水画在处理景物（山水）与画面的空间关系时，不受光学（明暗光影）和几何学（焦点透视）一类"科学"原理束缚，完全着眼于表现山山水水的音乐美，画面布局为山水景物的节奏韵律变化所支配，其间"折高折远，自有妙理"（宋沈括语）。中国山水画布局章法的这一特征，与阴阳五行说所强调的时间统率空间变化、空间不是放置物质的框架而是万物生命之源的观点，是契合无间的。

其二，依据阴阳五行说，时间和空间的无限，不是表现为无始亦无终的直线延伸，而是表现为天地万物一盛一衰、一来一去的曲线回环。中国山水画不采取"焦点透视法"将人的视线推向无尽的"灭点"（视灭点），而是采取"三远法"，强调视线的往复盘桓。中国山水画在表现宇宙的浩渺无限时，不尚一望无边、了无涯际，而总要在远处淡淡地抹几笔景物，或山岚，或归鸟，或流云，或归帆，若隐若现地显现于渺远的天际。宋苏轼盛赞王维、李思训写山水常"作浮云杳霭与孤鸿落照，灭没于江天之外"。而王维、李思训这一画面空间处理手法，在中国山水画创作领域具有相当的代表性。中国先哲向往无限的"体道"之心，飞向远方时，必求安顿（转折点），以返归自我，"应目会心"而成一往复盘桓的回环。而中国先哲正是通过对天地自然、对山水画的"仰观俯察"、远近取与的"流观"过程，达到对宇宙造化的把握和体悟。

丙、诗赋

以农为本的华夏民族，很早就察觉时序（时间）与物候之间的联系，并且通过诗歌这一艺术形式表达了他们对这一联系的体悟。今天我们浏览《诗经》这部古代诗歌总集，在《豳风·七月》

中就可以读到如下诗句："四月秀葽，五月鸣蜩，八月其获，十月陨萚"，"五月斯螽动股，六月莎鸡振羽。七月在野，八月在宇，九月在户，十月蟋蟀入我床下"。这就是说，一定的月份，就有一定的物候。在正常情况下，年年如此，岁岁如此。由此可见，至迟不晚于周代，我们的祖先对物候变化与时序更迭的内在联系，就已经有相当深的了解。

但是，周末春秋以至秦汉，随着阴阳五行说在意识形态领域内的影响日趋扩大，诗人们也开始自觉地以阴阳五行说包蕴的宇宙观念来指导对世界的观察了。与上述思想背景相关，中国古代诗赋，尤其是魏晋以降的山水诗所表现出的盘桓往复时空意识，亦愈来愈趋于明显。

阴阳五行说认为，阴阳作为宇宙天地间两种对立的实体和势力，二者此消而彼长，既相互联系，又相互转化。阴阳的消长与转化具有显明的节奏性，在时间领域，主要表现为一明（昼）一晦（夜）一交替（日日如此）、一盈一亏一往复（月月如此）、一寒一暑一推移（年年如此）。"一阴一阳之谓道。"就时间而言，亦即阳阴的消长与转化所呈现出的日节律、月节律和年节律这一系列具有节奏性的有序变化。

阴阳五行说还认为，宇宙作为一个整体，乃是一个有统一运动节奏的大系统。时间节律与天地万物的生命活动之间存在着统一性。试以一年的时间跨度言，时序节律（春夏秋冬）变化统率空间方位（东南西北）推移并支配生物（动植物）生命活动进行有规律变化。换言之，时序更迭支配着物候变迁，时序与物候之间具有内在的对应关系：一定的时序便有一定的物候呈现，而一定的物候又表征一定时序的到来。如若放眼大自然，那么，草木的一枯一荣，候鸟的一去一来，从不同侧面清晰地反映出春夏秋

冬(时间、时序)往复循环的基本特征。

魏晋以降,中国诗人(尤其是写山水诗者)似已把握宇宙天地间阴阳的此消彼长促成了时序的往复盘桓和物候的循环变迁的个中奥秘。在有关作品中,一再表达他们对这一时空运转的领悟。

"春夏为阳,秋冬为阴。"(《昭明文选》注引《神农本草》)宇宙天地间阳长(盛)而阴消(衰)则秋冬去而春夏来。值此时序,万物复苏,自然界呈现一派生机勃勃的景象。刘宋谢灵运的《登池上楼》即是一首表现冬去春来之际心态的佳作。该诗云:"衾枕昧节候,褰开暂窥临。倾耳聆波澜,举目眺岖嵚。初景革绪风,新阳改故阴。池塘生春草,园柳变鸣禽。"在谢灵运的笔下,宇宙天地间一旦"新阳改故阴",秋冬去而春夏来,此时"池塘生春草,园柳变鸣禽",展现在眼际的顿然是一派生机勃勃的景象。可见时序推移与物候变迁之间的联系,诗人是实实在在地感受到了。在中国诗歌史上,也有些敏感的诗人,正当阴消阳长的关节点的冬至,顿然感觉到秋冬去而春夏来的气息,并且在有关的作品中,抒发他们喜忧参半的复杂情思了。例如,唐韩致尧《冬至夜作》诗云:"中宵忽见动葭灰,料得南枝有早梅。四野便应枯草绿,九重先觉冻云开。阴冰莫向河源塞,阳气今从地底回。不道惨舒无定分,却忧蚊响又成雷。"

然而依据阴阳五行说,宇宙天地间的一切无一不是"物极必反",阳长而极则消,阴消而极则长。试就时序与物候关系言之,一旦阳消(衰)而阴长(盛),则春夏去而秋冬来。此时天地生机渐趋闭藏,放眼世界,呈现于眼际的逐渐是萧瑟衰颓景象。晋张华的《励志》和唐姚伦的《感秋林》二诗,即属表现春夏去秋冬来之际思绪心态的代表作。《励志》诗云:"大仪斡运,天回地游。

四气鳞次，寒暑环周。星火既夕，忽焉素秋。凉风振落，熠耀宵流。吉士思秋，实感物化。"《感秋林》诗云："试向东林望，方悲节候殊。乱声千叶下，寒影一巢孤。不蔽秋天雁，惊飞夜月乌。霜风与春日，几度遣荣枯。"

值得在这里一提的是，在蔚为大观的中国诗赋之林中，对宇宙天地间阴盛（长）阳衰（消）、春夏去秋冬来这一时序更迭与物候变迁之关系倾力予以描述，并且娴熟地运用阴阳五行说来阐述季节推移的深层原因者，要数宋欧阳修的《秋声赋》最为著名了。该赋云：

> 欧阳子方夜读书，闻有声自西南来者，悚然而听之，曰："异哉！"初淅沥以萧飒，忽奔腾而砰湃，如波涛夜惊，风雨骤至。……余曰："噫嘻悲哉！此秋声也，胡为而来哉！盖夫秋之为状也，其色惨淡，烟霏云敛；其容清明，天高日晶；其气栗冽，砭人肌骨；其意萧条，山川寂寥。故其为声也，凄凄切切，呼号愤发。丰草绿缛而争茂，佳木葱茏而可悦。草拂之而色变，木遭之而叶脱。其所以摧败零落者，乃其一气之余烈。夫秋，刑官也，于时为阴；又兵象也，于行用金。是谓天地之义气，常以肃杀而为心。天之于物，春生秋实，故其在乐也，商声主西方之音，夷则为七月之律。商，伤也，物既老而悲伤；夷，戮也，物过盛而当杀。……"

在这里，作者首先借助比喻，对"秋声"作了形象性描述；接着又以秋色"惨淡"、秋容"清明"、秋气"慄烈"、秋意"萧条"来烘托秋声的凄切愤发、来展示秋季的独特季节特色；尔后又从阴阳五行说的角度来分析造成秋季上述特征的原因，亦即：秋于"时"（四时）为阴，于"行"（五行）用金，秋声在五声十二律中属"商"声和

"夷则",而"商"和伤同音,"夷"与戮同义,由此,秋声凄切愤发、摧枯拉朽,也就成了宇宙天地间毫不足怪的自然现象了。

但是,依据阴阳五行说,阴长(盛)阳消(衰)是有限度的。"复,其见天地之心乎。"(《易传》语)阴长而极则消,阳消而极则长。就时序与物候而言,一旦阴长阳消转化为阴消而阳长,那么,时序随即转化为秋冬去而春夏来,此时大自然重又显示出往昔的生机。今天,我们在东晋大诗人陶渊明的《拟古》组诗中,就可以读到以下这首表现盘桓往复时空意识的诗作。《拟古》组诗之三云:

> 仲春遘时雨,始雷发东隅。众蛰各潜骇,草木纵横舒。翩翩新来燕,双双入我庐。先巢故尚在,相将还旧居。自从分别来,门庭日荒芜。我心固匪石,君情定何如?

上述这首陶诗,首先描述了冬去春来,万物复苏,燕子重返"先巢"的情景;接着通过燕子向庐舍主人(或庐舍主人向燕子)倾吐思念之情的形式,委婉曲折地表达了诗人对时空盘桓往复这一宇宙奥秘的审美悟解。

华夏美学对于诗人在讴歌天地生机、赞颂宇宙生命创造活动的同时,表现盘桓往复的时空意识这一创作倾向,历来持肯定态度。在众多持这一态度的美学家中,晚唐司空图的立场尤为明显。在司空图所著的《廿四诗品》中,最后一品"流动",主要是谈美诗的时空意识问题。《廿四诗品》"流动"品云:

> 若纳水輨,如转丸珠,夫岂可道,假体遗愚。荒荒坤轴,悠悠天枢,载要其端,载同其符。超超神明,返返冥无,来往千载,是之谓乎!

在司空图看来,如同循环转动的水车,如同圆转自如的丸珠,天

地万物的运动，盘桓往复，永无止息。有理想和抱负的诗人应该着力领悟这一宇宙精神，使精神与天地之道同体、心灵与宇宙大化俱往。唯有如此，才能在诗歌创作领域中写出有"象外之意"的、意味深长的美诗。

②时空的抒发写意

在阴阳五行说建构的物质运动与时空一体化宇宙图式中，天地万物的生命活动与时空运转之间存在着内在联系。空间不是放置物质的空虚容器，而是东南西北的空间变化与春夏秋冬的季节推移以及天地万物的生长衰杀相融一体的生命之源；时间也不是在空虚容器中均匀流逝的直线，而是春夏秋冬的季节推移与东南西北的空间变化以及天地万物的生荣衰枯同一节律的生命之乐。由此，时空的运转，能够表现天地万物生命活动的变化，而天地万物生命活动的变化，也同样可以表现时空的运转。应该说，强调时空与天地万物生命活动之间的有机统一，乃是阴阳五行说的主旨所在。

同时，在阴阳五行说建构的宇宙一体化图式中，人与天地万物生命活动之间也存在着统一性。《吕氏春秋·情欲》云："人之与天地也同，万物之形虽异，其情一体也。"《吕氏春秋·有始》云："天地万物一人之身也，此之谓大同。"《春秋繁露·阴阳义》云："春，喜气也，故生；秋，怒气也，故杀；夏，乐气也，故养；冬，哀气也，故藏。四者天人同有之。"东汉张衡《西京赋》云："夫人在阳时则舒，在阴时则惨，此牵乎天地也。"（薛综注："阳谓春夏，阴谓秋冬。'牵'犹系也。"）这就是说，人与天地万物同属生生不息的宇宙生命系统，它们之间有着统一的结构秩序，有着统一的运动节律，彼此是生气相通、舒惨相系的。

并且，还应进一步指出，依据阴阳五行说等传统思想观念，

人不但是宇宙的一部分，而且是天地万物的中心和主人。如若回顾历史，那么作为五行说渊源之一的五方说，就是以人为中心来区分空间界域的。商周而后，在人与天地万物的关系上，高度重视人的地位和作用的观点，在思想界一直居于主导地位。《尚书·泰誓》云："惟人万物之灵。"《礼记·礼运》云："人者，天地之心也。"《内经·灵枢·玉版》云："人者，天地之镇也。"《春秋繁露·天地阴阳》云："人之超然万物之上，而最为天下贵也。"如果抛弃人是宇宙的中心和主人这一内容，那么阴阳五行说所构建的宇宙一体化图式将丧失其存在的意义和价值。

阴阳五行说所蕴含的这一以人为中心的宇宙一体化观念，对华夏艺术的影响是相当深刻的。华夏的文学艺术家和美学家明确表示：

> 赋家之心，包括宇宙，总览万物。(《西京杂记》载汉扬雄语)
>
> 乾坤万里眼，时序百年心。(唐杜甫《春日江村》)
>
> 善诗之人，心含造化，言含万象。(唐末五代虚中《流类手鉴》)
>
> 蕴古今之妙而宇宙在乎胸，穷造化之源而万物生于心。(宋张怀邦《山水纯全集·后序》)
>
> 画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机。(明董其昌《画禅室随笔》)

这就是说，由于在现实生活中，人的心境舒惨与时空运转是一体的，人的生命节律与天地万物生命活动的节律则是统一的，所以在文艺创作(或文艺演出)中，文学艺术家的生命节律"牢笼万物"，能够表现与时空一体的天地万物生命活动节律；文学艺术

家的喜怒哀乐之情的抒发“包括宇宙”，能够表现与天地万物的生命活动一体的时空变化。

华夏艺术所具的时空的抒发写意性，正是以上述哲学思想和美学观念为背景，逐渐发展起来的。

甲、诗词：

涉及时空，尤其是涉及时间的诗词，在华夏诗词百花园中占有相当大的分量。以《瀛奎律髓》为例，由元方回编选的这部体现“江西诗派”观点的唐宋五七言律诗选集，计分四十九类，与时间（时序、节序）相关的就有十多类；选诗约三千首，与时间相关的就有五六百首之多。本文并非全面论述时空（尤其是时间）与华夏诗词的关系，只是就与阴阳五行说相关的华夏诗词的时空抒发问题，略陈浅见而已。

在偏重于音乐性和抒情性的华夏艺术园圃中，文学艺术家是宇宙的中心；就诗词面言，诗人（作为审美主体）是时空的中心。华夏诗词所展现的时空，不是独立于宇宙生命活动之外的均匀流逝的“直线”和搁置物质的“空盒”那种物理时空（牛顿的物理时空），而是诗人（作为审美主体）感知体验和倾情抒发的春夏秋冬的季节推移、东南西北的空间变化、天地万物的生长衰杀与诗人身心的“阳舒阴惨”同一节律的生命时空，亦即天人合一的宇宙生命之乐。梁刘勰《文心雕龙·物色》云：“春秋代序，阴阳惨舒，物色之动，心亦摇焉。盖阳气萌而玄驹步，阴律凝而丹鸟羞，微虫犹或入感，四时之动物深矣。……是以献岁发春，悦豫之情畅；滔滔孟夏，郁陶之心凝；天高气清，阴沉之志远；霰雪无垠，矜肃之虑深。岁有其物，物有其容；情以物迁，辞以情发。”刘勰这段名言，事实上已经触及华夏诗词所独具的抒发与宇宙一体的美学特征。

“献岁发春，悦豫之情畅。”由此，华夏诗人“情以物迁，辞以情发”所创作的春歌中，常常洋溢出万象更新、心欢意畅的喜悦之情：

浩浩阳春发，杨柳何依依。百鸟自南归，翱翔萃我枝。（汉张衡《歌》）

初景革绪风，新阳改故阴。池塘生春草，园柳变鸣禽。（南朝宋谢灵运《登池上楼》）

碧玉妆成一树高，万条垂下绿丝绦。不知细叶谁裁出，二月春风似剪刀。（唐贺知章《咏柳》）

更深月色半人家，北斗阑干南斗斜。今夜偏知春气暖，虫声新透绿窗纱。（唐刘方平《夜月》）

天街小雨润如酥，草色遥看近却无。最是一年春好处，绝胜烟柳满皇都。（唐韩愈《早春呈水部张十八员外》）

燕子来时新社，梨花落后清明。池上碧苔三四点，叶底黄鹂一两声，日长飞絮轻。巧笑东邻女伴，采桑径里逢迎。疑怪昨宵春梦好，元是今朝斗草赢，笑从双脸生。（宋晏殊《破阵子·春景》）

反过来讲，读者吟诵上述诗词，品味这些洋溢着喜悦之情的艺术意象后，又不难作出判断：这原是时序流转中，神州大地回春时，所特有的迷人景致。

“滔滔孟夏，郁陶之心凝。”由此，华夏诗人“情以物迁，辞以情发”所创作出的夏曲中常常洋溢出生机勃勃、兴高采烈的欢乐之情：

江南孟夏天，慈竹笋如编。蜃气为楼阁，蛙声作管弦。（唐贯休《孟夏》）

时节过繁华，阴阴千万家。巢禽命子戏，园果坠枝斜。寂寞孤飞蝶，窥丛觅晚花。（唐刘禹锡《初夏曲》三首之一）

绿水风初暖，青林露早晞。麦田雉朝雊，桑野人暮归。百舌悲花尽，无声来去飞。（唐刘禹锡《初夏曲》三首之二）

反过来讲，读者吟诵上述诗篇，仔细品味“蛙声作管弦”、“麦田雉朝雊”这类洋溢着欢乐之情的艺术意象后，又不难作出判断：这原是时序流转中，神州大地进入夏季所特有的美妙景色。

“天高气清，阴沈之志远。”由此，华夏诗人“情以物迁，辞以情发”所创作的秋歌中，常常流露出秋气萧瑟、秋心惨沮的悲郁之情：

悲哉秋之为气也，萧瑟兮草木摇落而变衰。憭慄兮若在远行，登山临水送将归。（战国宋玉《九辩》）

高秋夜分后，远客雁来时。寂莫重门掩，无人问所思。（唐耿沣《秋夜》）

北部杨柳叶，不觉已缤纷。值鹤因临水，迎僧忽背云。白须相并出，渍泪两行分。默默空朝夕，苦吟谁喜闻。（唐贾岛《秋暮》）

反过来讲，读者吟诵上述诗篇，品味这些流露出悒郁之情的艺术意象，又不难作出判断：这原是时序流转中，神州大地进入秋季所特有的萧瑟景象。

“霰雪无垠，矜肃之虑深。”由此，华夏诗人“情以物迁，辞以情发”所创作出的冬曲中，常常流露出生机闭藏、身心压抑的忧愁之情：

凄凄岁暮风，翳翳经日雪。倾耳无希声，在目浩已洁。（晋陶潜《癸卯岁十二月中作与从弟敬远》）

殷忧不能寐，苦此夜难颓。明月照积雪，朔风劲且哀。运往无淹物，年逝觉已催。（南朝宋谢灵运《岁暮》）

反过来讲，读者吟诵上述诗篇，品味这类流露出悒郁之情的艺术意象，又不难作出判断：这原是时序流转中，神州大地进入冬季时所特有的愁煞人的景色。

其实，华夏诗词的抒发与宇宙一体、时空是诗人（作为审美主体）与天地万物的生命活动一体化的生命时空这一特征，在华夏美学史上，不只是刘勰已经注意到，在刘勰之前的陆机、潘岳，与刘勰大体同时的锺嵘锺、萧子显，以及清代的刘熙载等，均在有关的诗文或著述中，对此作了详略不同的阐述。如：

遵四时以叹逝，瞻万物而思纷：悲落叶于劲秋，喜柔条于芳春。心懔懔以怀霜，志眇眇而临云。（晋陆机《文赋》）

四时忽其代序兮，万物纷以回薄。览花莳之时育兮，察盛衰之所托。感冬索而春敷兮，嗟夏茂而秋落。（晋潘岳《秋兴赋》）

风动春潮，月明秋夜，早雁初莺，开花落叶，有来斯应，每不能已。（南朝梁萧子显《自序》）

在外者物色，在我者生意，二者相摩相荡而赋（诗）出焉。（清刘熙载《艺概·赋概》）

《诗纬·含神雾》曰："诗者，天地之心。"文中子曰："诗者，民之性情也。"此可见诗为天人之合。（清刘熙载《艺概·诗概》）

可见，抒发与宇宙一体，乃是华夏美学家的"共识"。由于受阴阳五行说等传统观念的制约，那种脱离审美主体心态舒惨的纯"客观"时空描述（再现），绝难在华夏诗苑找到立足之处。

当然，行文至此，尚需对华夏诗歌的时空抒发问题，作以下两点说明。其一，由于在抒情诗中，作为审美主体的诗人是时空的中心，所以在诗歌创作中当诗人“阳舒阴惨”的心态张力加剧时，所创作诗歌的基调会随之发生或趋于高亢奋发、或趋于低沉委顿的变异。试以秋歌（诗）为例，由战国宋玉所发的“悲哉秋之为气也”的心音，称得上是华夏秋歌（诗）的基调了。然而在唐代诗人陆龟蒙和李贺那里，由于这两位诗人秋天的心境极度悲伤，所以在他们创作的《子夜秋歌》和《秋来》中，艺术意象流露的已不是一般的悲郁之情，而是“羁魂语”、“鬼唱歌”这样的沮丧、绝望以至恐怖的情感。反之，在唐刘禹锡和宋陆游等人的有关作品中，我们又可见到另一种现象。由于刘、陆二人胸襟豁达、思想境界相当开阔，所以虽然他们身处深秋多病的困境，依然唱出一曲曲高亢激越的秋歌。如：

自古逢秋悲寂寥，我言秋日胜春朝。横空一鹤排云上，便引诗情到碧霄。（刘禹锡《秋词》）

昔看黄菊与君别，今听玄蝉我却回。五夜飕飗枕前觉，一年颜状镜中来。马思边草拳毛动，雕盼青云睡眼开。天地肃清堪四望，为君扶病上高台。（刘禹锡《始闻秋风》）

人言悲秋难为情，我喜枕上闻秋声。快鹰下鞲爪觜健，壮士抚剑精神生。我亦奋迅起衰病，唾手便有擒胡兴；弦开雁落诗亦成，笔力未饶弓力劲。五原草枯苜蓿空，青海萧萧风卷蓬；草罢捷书重上马，却从銮驾下辽东。（陆游《秋声》）

在上述三首秋歌中，刘、陆二人抒发了不甘于年老体弱，不屈服于病魔折磨，只要生命不息，定然拼搏不止、奋发图强的壮志豪情。在华夏诗苑的众多秋歌中，上引刘陆二人作品，实属弥足珍

贵的艺术瑰宝。

唐孟郊《赠郑夫子鲂》诗云："天地入胸臆，吁嗟生风雷。文章得其微，物象由我裁。"意思就是说，宇宙生命活动的节律为诗人所感知、体验和把握，而诗文中表现宇宙生命活动节律的艺术意象，则完全由诗人的审美心理所裁成。在这里，孟郊一语道破了华夏诗歌中时空抒发的奥秘。

其二，受审美主体心境舒惨的影响，在审美和艺术活动中，时间节奏的快慢和空间尺度的大小，常常会出现弹性涨缩。唐李益《同崔颢登黄鹤楼》诗云："事去千年犹恨速，愁来一日即为长。"可见在审美活动中时间节奏快慢与空间尺度大小与审美主体心境的哀乐悲欢有直接关系。具体地说，当审美主体精神舒畅、身心沉浸在幸福和欢乐中时，时间节奏会感到变快，空间尺会感到缩小。如：

> 春风得意马蹄疾，一日看尽长安花。（唐孟郊《登科后》）
>
> 芙蓉帐暖度春宵，春宵苦短日高起。（唐白居易《长恨歌》）

反之，当审美主体穷困潦倒、寂寞孤独，处于一愁莫展的窘境，此时，时间节奏会感到放慢，空间尺度会感到扩大（膨胀）。如：

> 天寒知被薄，忧思知夜长。（古东府诗）
>
> 气变知时易，不眠知夕永。（晋陶渊明《杂诗十二首》）
>
> 横江欲渡风波恶，一水牵愁万里长。（唐李白《横江词》）

上述材料，从另一个角度证明，华夏诗词中的时空的确具有

抒发写意这一“表现”的特色。

乙、山水画

中国山水画创作，与西方静物风景画创作，路子全然不同。

首先，华夏绘画美学特别强调山水画家“遍历广观”名山大川、“饱游饫看”四海风光的重要性，力求四方山川的四时风貌“历历罗于胸中”（宋郭熙语），这事实上是在为日后创作传世精品作素材储备。明董其昌《画诀》云“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营。”清石涛《画语录》云：“搜尽奇峰打草稿。”晚清吴昌硕云：“五岳储心胸，峥嵘出笔底。”出自前辈艺术大师之口而为画界熟知的这些名言，其表述虽有差别，但在强调“饱游饫看”这点上，其主旨显然是相同的。

其次，华夏绘画美学又认为，画家一旦挥毫泼墨，为山水传神写照，就绝不是所谓的“客观”时空（自然环境、自然景致）规定或决定画家手中的笔墨线条；相反地，是画家在充分调动和发挥审美心理要素的能动性的基础上，以手中富于变化的笔墨线条，来表现与时空一体的天地生机的节奏韵律。“挥纤毫之笔，万类由心；展方寸之能，千里在掌。”（宋韩纯全《山水纯全集序》）“四时之景、由我心造。”（清唐岱《绘事发绘》）显而易见，就山水画而言，画家是与时空一体的天地万物的创造者（或“造物主”）。

传为唐王维所撰《山水诀》云：“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功。或咫尺之图，写百千里之景——东西南北，宛而目前；春夏秋冬，生于笔底。”其实在山水画创作中，“咫尺之图”岂止可写“百里”之景、就是“千里”之景，“万里”之景，经艺术大师们的生花妙笔，照样可以“气韵生动”地展现在画面上。通观中国绘画史，前辈艺术大师创作了数量可观的传世

名作。例如：五代巨然写有《长江万里图卷》，北宋王希孟写有《千里江山图卷》、南宋夏珪写有《长江万里图》，南宋江参写有《千里江山图卷》，南宋赵黻写有《江山万里图卷》，清八大山人写有《长江万里图》，现代艺术大师张大千写有《长江万里图》，等等。上述著录于史籍的画迹，或写"长江万里"，或写"江山万里"，其中多数作品，今天我们可在博物馆或美术馆看（读）到。如果我们在浏览这些名作的同时，放眼世界美术史，则可发现，西方绝无以"咫尺之图"写万里之景的诸如"密西西比河万里图"、"多瑙河万里图"或"伏尔加河万里图"这类作品出现。时空观迥异于华夏民族的西方画家，压根儿没有想到"咫尺之图"可画"万里之景"，间或个别人有此念头，仍可能如"老虎吃天"——不知从何处下手！

受阴阳五行说构建的物质运动与时空一体化模式包含的宇宙观念的影响，中国山水画创作鄙弃再现而崇尚表现。清方士庶《天慵庵随笔》云："山川草木，造化自然，此实境也；因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间。"方士庶的这段名言，就相当明确地表达了中国画家崇尚表现的审美倾向性。并且，中国山水画创作也鄙弃形似而崇尚"传神"。宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》云："论画以形似，见与儿童邻。"宋郭熙《林泉高致·山川训》云："真山水之云气，四时不同：春融怡，夏蓊郁，秋疏薄，冬黯淡。画见其大象而不为斩刻之形，则云气之态度活矣。"苏、郭二人的上述言论，亦足以代表绘画领域内尚"传神"的审美趣向。同时，中国山水画创作还鄙弃对景写实而崇尚抒发写意。据唐朱景玄《唐朝名画录》载："明皇天宝中，忽思蜀道嘉陵江水，遂假吴生（吴道子）驿驷，令往写貌。及回日，帝问其状，奏曰：'臣无粉本，并记心中。'后宣令于大同殿图之，嘉陵

江三百余里山水，一日而毕。”显然，吴道子所写“嘉陵江三百余里山水图”，正是中国山水画所表现的时空，具有抒发写意性的极好说明。

丙、戏曲

中国戏曲以“空灵”（虚）为舞台，并无西方戏剧（话剧）那种由“三堵墙”或“四堵墙”建构的固定场景（实）。在戏曲演出中，不是所谓的“客观”时空（环境）规定（产生）演员的表演，而是通过演员的表演来表现（产生）与情节融为一体的艺术时空（情景）。在戏曲舞台上，演员的几段唱词、几句对白或几个程式化动作，就可交代清楚时空的推移和变化。

试以元王实甫的《西厢记》为例，在该剧第三本《张君瑞害相思杂剧》第二折中，当张生收到莺莺所写“待月西厢下，迎风户半开，隔墙花影动，疑是玉人来”的情书后，急盼天黑，好与莺莺相会。自此而下，张生有如下一串独白和做工：

> 今日颓天百般的难得晚，……（看天云）呀，才晌午也，再等一等。（又看科）今日万般的难得下去也呵。……呀，（太阳）却早倒西也，再等一等咱。……谢天地！却早日下去也！呀，却早发擂也！呀，却早撞钟也！拽上书房门，到得那里，手挽着垂杨，滴流扑跳过墙去。

在《西厢记》的舞台演出中，扮演张生的演员，只用了上述几段独白和相关的动作，就向观众交待清楚与戏剧情节的发展融为一体的时间，已由“晌午”（亦即正午或中午）推移至傍晚。在《西厢记》一类中国戏曲中，如此大跨度的时间变化，舞台上毋需接连不断地更换布景，由演员的几则叙述性台词，即可达到预期的戏剧（戏曲）效果。中国戏曲的时空抒发性、表现性特色，于此“管

中窥豹”而可见“一斑”。

再举清孔尚任的《桃花扇》为例。在该剧第五出《访翠》中，侨寓莫愁湖畔的侯方域(生扮)闲中无聊，突发奇想：“今日清明佳节，独坐无聊，不免借步踏青，意到旧院一访。”侯一出门，即巧遇柳敬亭(丑扮)，于是结伴而行，往下的情节为：

> (同行介。丑指介)那是秦淮水榭。……(丑指介)这是长桥，……(丑指介)这一带巷里，都是有名姐妹家。……(丑)不觉来到旧院了。……(丑指介)这个高门儿，便是李贞丽家。…….

在《桃花扇》的舞台演出中，扮演侯方域和柳敬亭的生、丑演员，只用了上述几段台词和相关的动作，即向观众交待清楚与戏剧情节融为一体的空间，已由莫愁湖畔推移至秦淮河边的“旧院”(妓院)。如此大尺度的空间变换，同样毋需频频转换布景和道具，由演员的几句叙述性台词和几个程式化动作，即可达到预期的戏剧(戏曲)效果。中国戏曲的时空变化，具抒发性和表现性特征，上引《桃花扇》材料，亦足为证。

上述《西厢记》、《桃花扇》这两大古典名剧中的时空，具表现(非再现)性、写意(非写实)性，其它中国戏曲中的时空变化，亦概莫能外。如所周知，京剧《三岔口》的剧情发生在夜间，角色刘利华和任惠堂原是摸黑对打，但舞台上却明亮如同白昼。在这里，“夜晚”这一时间特征，是通过演员富有特色的动作，予以表现出来的。京剧《杀惜》的剧情则发生在楼上、楼下和门外，角色的活动空间不断变化。但是，在这里舞台同一，空间的上下里外变化，通过演员唱念做打一系列表演手段，予以明晰地表现出来。

中国戏曲的特色在于，它明言是"演戏"（或"做戏"）。演员（角色）是戏曲时空的中心和主体。由此，不是演员的表演依附于时空（环境），而是演员的表演创造（产生）时空（情景）。正因为是演员的表演创造时空（情景），所以中国戏曲能以"有限"（戏曲舞台）表现"无限"（人生大舞台和天地大世界），使观众从中体悟人情物理，精神境界得到开拓。

也正因为中国戏曲是演员的表演创造时空，所以时空变化主体化和情思化。试以京剧《文昭关》为例，该剧剧情为：伍子胥在父兄为奸臣陷害的情况下，仓皇逃出楚都城，思忖日后唯有依靠吴国力量可报杀父之仇，于是急急东行。在走投无路之际，巧遇东皋公相助，留住东庄七日。然而此时昭关（楚吴二国来往交通的唯一通道）守兵正奉命缉拿伍子胥，伍出关奔吴希望渺茫，一时心急如焚。由此而下，该剧剧本是这样的：

（生白）俺伍员，指望吴国借兵，谁知昭关难过，幸遇东皋公方便，将我留在后花园中，一连七日，未见计出。思想起来，好不焦躁人也。（起更介）（白）嗳，爹娘啊！

（生唱二簧正板）一轮明月照窗前，愁人心中似箭穿。实指望，到吴国，借兵回转。又谁知，昭关又有阻拦。路遇着，东皋公，他施行方便。他将我，留住后花园，一连七日眉未展。夜夜何曾得安眠，俺伍员，好一比，丧家之犬。满腹含冤对谁言，思来想去，我的肝肠断。（转原板）今夜晚，怎能够，待到明天。

（上更介）

（外扮东皋公上，唱二簧原板）一夜漏声催晓箭，月移花影上栏杆。吹灭了灯光窗前站，且听愁人口中言。

（三更介）

(生唱二簧原板)心中有事难合眼，翻来复去睡不安，背地里只把那东皋公怨，令人难测巧机关。你若是真心来救我，为何七日不周全。贪图富贵将我害，你就该，将我献与昭关。思想爹娘难得相见，难得相见，爹娘啊！要相逢，除非是，梦里团圆。

(四更介)

(外唱二簧原板)听罢言来心内酸，铁石人闻也泪涟。背地里只把老汉怨，袖内机关他怎参？救人如把弥陀念，明日保他过昭关。(外下)

(五更介)

(生唱二簧原板)鸡鸣犬吠五更天，越思越想心伤惨。想当年在朝为官宦，朝房待漏五更寒；到如今，夜宿荒村院，冷冷清清向谁言。嗳，我本当，拔宝剑，自寻短见，自行相见，爹娘啊，父母冤仇化灰烟。对天发下洪誓愿，不杀平王我的心怎安？!

(外上，唱摇板)月淡星移白昼现，抱屈人儿夜不眠，顶天立地男儿汉，事到头来也可怜。(白)将军开门来。

(生唱倒板)适才朦胧将合眼。

(外白)将军开门来。

(生唱摇板)忽听门外有人言，未曾开门先拔剑。

(外接唱)将军为何两鬓斑？

(生白)老丈为何这等惊慌？(外白)将军为何须发都变白了？(生白)我却不信！(外白)将军请看！(生白)哎呀，不好了！

(生唱摇板)一见须白心好惨，点点珠泪洒胸前。冤仇未报容颜变，一事未成两鬓斑！

在上述京剧《文昭关》"东庄夜叹"一场戏中，主人公伍子胥（生扮）的情感变化和发展，与时间的流动和推移，二者是完全融为一体的。自起更、三更以至五更，报仇心切的伍子胥面对出关（昭关）无望的形势，思前想后，思绪万千，心潮翻滚一浪高过一浪，一段又一段声情并茂的唱词将角色内心世界的变化，淋漓尽致地展现在观众面前，令闻者回肠荡气，情不自禁地洒下同情的泪水。与此同时，东皋公（外扮）的一段又一段唱词，与伍子胥所唱桴鼓相应，彼此形成一个整体，二者一起将这场戏的悲剧气氛推向顶峰。显而易见，在京剧《文昭关》的舞台演出中，时间的流动和推移是情感化的，情感的变化和发展又是时间化的。中国戏曲所具时空的抒发写意特征，在京剧《文昭关》中得到相当充分的表现。《文昭关》如此，其它京剧剧目概莫能外。而这正是中国戏曲魅力独具、感人至深的奥秘所在。

第4章

建构华夏美学框架的三大学术流派

源远流长、丰富多彩的华夏美学，就理论形态和学术倾向而言，主要是三大学术流派。而其中在先秦时期即已初具规模，此后由两汉直至明清，始终影响着华夏审美和艺术发展方向的，则是以孔子为代表的儒家美学和以庄子为代表的道家美学。

以孔子为代表的儒家美学，政治伦理学色彩浓烈，功利主义倾向明显；以庄子为代表的道家美学，自然哲学（生命存在论）色彩强烈，超功利倾向明显。这两大派的美学思想既互相对立，又彼此补充。在漫长的中国历史上，二者相激相荡、相反相成，共同构成了华夏美学的主干。

中唐时期崛起于世的禅宗美学，与儒家美学、道家美学有相通的一面，但又有与二者相异的独特创造，特别是在审美心理学领域内的开拓性贡献，推动了华夏美学的进一步发展，成为建构华夏美学框架的三大学术流派之一。

（一）儒家仁学与美学

儒家美学的形成和发展，与孔子以“仁”为核心的思想体系的关系极大。关于儒家，《汉书·艺文志》有如下述评：“儒家者流

盖出于司徒之官，助人君顺阴阳，明教化者也。游文于六经之中，留意于仁义之际，祖述尧舜、宪章文武、宗师仲尼（孔子），以重其言，于道为最高。"有关司徒之官，《周礼》则有如下说明："惟王建国……立地官司徒，使帅其属而掌邦教，以佐王安扰邦国。"根据上述史料，儒家应与上古"掌邦教，以佐王安扰邦国"的司徒之官有历史渊源。当社会进入剧烈变动的周末"春秋"时，司徒之官的社会地位发生变化，但这些人熟悉礼仪，并且善于顺应历史潮流，也敢于举起理性旗帜对传统进行沉思，所以以这些人为核心逐渐形成一个有个性特征的政治学术派别，其基本倾向一如《汉书·艺文志》所述：重视礼乐教化，主张仁义之道，崇奉孔子学说。

孔子是儒家学派的开山祖，也是儒家美学的奠基人。他处在"春秋"那样一个大变动时代中，面对"礼坏乐崩"的政治局面，站在没落氏族贵族的立场上积极活动，试图维护留有氏族公社形式残余的早期奴隶制政治统治。他维护"周礼"的理论创造性，突出地表现为"以仁释礼"。在中国历史上，古代那套植根于氏族社会原始宗教和祖先崇拜基础之上的宗法、分封、等级之"礼"，发展到西周已经繁乎其盛、蔚乎其观。到了西周末期——春秋初期，随着理性的抬头，这套宗法、分封、等级之"礼"逐渐丧失赖以存在的神学基础，其瓦解崩溃成了历史之必然。孔子作为统治阶级内部"积极"的、"有概括能力"的思想家，编造这一阶级自身的幻想以为他的谋生之道。他在"礼"中纳入"仁"的内容，把"礼"解释为建立在氏族内部表达亲子之爱（"仁"）这一伦常心理基础之上的东西。"孝弟也者，其为仁之本舆！"（《论语·学而篇》）敬爱父母、笃爱兄长，这是"仁"的基础啊！在宗族内部，依照尊卑、长幼、亲疏、贵贱的差别来表达程度不等的爱的情

感，并且在这种爱的情感的驱策下做合乎自己身份的事，使之符合“君君、臣臣、父父、子子”之义，这就是所谓的“礼”了。“为仁由己，而由人乎哉?”(《论语·颜渊篇》)实践“仁”的美德，完全靠个体自觉，难道还能依赖别人？在孔子看来，将这种爱的感情(“仁”)自觉地加以发扬，那么，“礼”也就自然而然地得到了实施。这即是孔子仁学的梗概。

孔子的美学思想以仁学为基础，从个体与社会的关系中沉思美之所在，强调唯有遵循仁义之道，在个体与社会的和谐统一中才能获得自由，进人美的境界。他一方面肯定对个体内在心理要求予以满足的合理性，另一方面又强调社会伦理对个体心理要求予以制约的必要性；一方面肯定审美和艺术给人以美感享受的积极意义，另一方面又强调只有这种美感享受最终导致个体与宗法社会二者关系的协调一致，方才有肯定性社会价值。由此，他将美学与伦理学—心理学联结一体，从而奠定了儒家美学的伦理学—心理学的基础。孔子之后，孟子和荀子各从一端发展了由孔子奠基的儒家美学，后来《乐记》和《诗大序》等论著继承孔子、孟子和荀子的思想成果，进一步予以系统化，终于形成了比较完备的、并且也是独具一格的儒家美学体系，从而对后世的审美和艺术产生了极大的影响。

以仁学为核心的儒家美学基本内容为：

1.在艺术美领域，充分肯定审美和艺术所具协调个体与社会关系的价值

在艺术美领域，充分肯定审美和艺术所具协调个体与社会关系的价值，高度重视审美和艺术所具陶冶人的情操、稳定宗法制社会秩序的作用，是儒家美学的显著特征。孔子说：“《诗》可

以兴，可以观，可以群，可以怨。”(《论语·阳货》)认为《诗》可以启发人的思想、感染人的情操，可以作为一面镜子，从中观察“风俗之盛衰”，可以借此交流情感，加深宗法制社会内部人与人之间的团结，还可以通过它倾诉对时政流弊的怨悱愤激之情。总之，通过《诗》的创作和欣赏，可以在人们的心灵深处搭起一座沟通心音的桥梁，可以在个体与社会之间开辟一条互通信息的渠道，从而发挥稳定宗法制社会秩序的作用。荀子《乐论》说：“乐在宗庙之中，君臣上下同听之，则莫不和敬；闺门之内，父子兄弟同听之，则莫不和亲；乡里族长之中，长少同听之，则莫不和顺。故乐者，审一以定和者也。”《礼记·乐记》说：“礼义立，则贵贱等矣，乐文同，则上下和矣。”《毛诗序》说：“正得失，动天地，感鬼神，莫近于诗。先王以是经夫妇，成孝敬，厚人伦，美教化，移风俗。”以上这些材料明显地反映了儒家重视艺术“移风易俗”的政教功能、强调艺术“治邦安国”的社会作用。

正因为儒家美学高度重视艺术在维护宗法制统治方面的社会作用，所以他们在审美和艺术领域亟力提倡美与善的统一。据《论语·八佾》载：“子谓《韶》：‘尽美矣，又尽善也。’谓《武》：‘尽美矣，未尽善也。’”在这里，“美”指艺术形式，“善”指艺术内容。孔子认为，美善二者，在艺术中可以一致，也可以出现矛盾。拿艺术史上著名的《韶》乐和《武》乐来说，歌颂虞舜功德的《韶》乐“尽美”而“尽善”，歌颂武王伐纣功业的《武》乐则“尽美”而未“尽善”。孔子由衷地赞赏《韶》乐的创作成功，表现出他在艺术领域对“美”与“善”二者的全面追求。也正因为儒家美学高度重视艺术在维护宗法制社会方面的社会价值，所以他们在审美和艺术领域又高度重视情与理的统一。孔子说：“《诗》三百，一言以蔽之，曰：‘思无邪。’”(《论语·为政》)又说：“《关雎》乐而不淫，哀而

不伤。"(《论语·八佾》)在上述两则史料中,蕴含了孔子关于艺术美的一个基本思想,这就是:在艺术中,哀乐之情的抒发,应该受到伦理政治的制约,绝不应该是动物性情感(情绪)的自然宣泄。荀子《乐论》说:"乐者乐也……以道制欲,则乐而不乱;以欲忘道,则惑而不乐。"《礼记·乐记》说:"是故先王本之情性,稽之度数,制之礼义。合生气之和,道五常之行,使之阳而不散,阴而不密,刚气不怒,柔气不摄,四畅交于中而发于外,皆安其位而不相夺也。"《毛诗序》说:诗须"发乎情,止乎礼义。发乎情,民之性也;止乎礼义,先王之泽也。"以上这些史料,足以反映儒家在审美和艺术领域坚持情与理统一的立场。

儒家美学在强调艺术的政教功能时,注意到了艺术给人以感官愉悦的重要性,但同时又强调这种感官愉悦必须符合于社会伦理道德"善"。儒家美学提倡艺术"尽美尽善",坚持艺术与道德净化的联系,反对艺术片面追求官能刺激,这无疑包含着值得肯定的合理因素。但是由于儒家学派把艺术内容限定在符合统治阶级基本利益的伦理政治("善")的框框内,这又极大地限制了艺术家全方位、多侧面的表现(再现)生活的自由。尤其是当社会政治日趋腐败黑暗、统治阶级利益与人民利益发生尖锐冲突、人民迫切希望艺术表达他们反抗现实的心声时,儒家学派继续标榜所谓美善统一、继续将反动落后的伦理政治标准("善")作为审美判断的尺度,就很难不成为束缚艺术进步的桎梏。

儒家美学在强调艺术的政教功能时,很早就认识到艺术具有既不同于伦理道德说教,又不同于刑政司法强制性规范的那样一种诉诸于情感的美学特征。在十分重视艺术表情性的同时,又始终坚持艺术中情感抒发须受伦理政治制约的立场。儒

家美学在审美和艺术领域中这一强调情与理二者的统一、反对艺术中情感抒发蜕变为无节制非理性的动物性发泄的美学倾向,同样包含着值得肯定的合理因素。但是儒家美学用以节制“情”的“理”,主要是指人伦之“理”,亦即符合于奴隶主阶级和封建地主阶级基本利益的伦理政治规范。在统治阶级日趋没落反动的历史条件下,以这样的“理”来节制“情”的表达,必然导致艺术心态的扭曲和艺术内容的朽腐,最终造成艺术之花凋零和艺术园地荒芜的局面。即使是在社会政治比较开明的时代,将艺术中的情感抒发限定在宗法伦理政治许可的范围内,也很难不产生艺术内容过于狭隘的弊端及片面性。因此,儒家艺术审美观的两重性是相当明显的。

2.在人格美领域,肯定个体人格的独立性,强调人全面发展的社会意义

儒家在人格美领域,肯定个体人格的独立性,强调人全面发展的社会意义,但同时又认为,人的发展和人格的独立只有最终导致个体与社会的和谐一体时,才真正具有审美价值。孔子明确主张,完满的人应该“文质彬彬”(《论语·雍也》)。在这里,“文”指礼乐素养,“质”指仁义之道的伦理品质。在他看来,人没有礼乐素养,就显得土头土脑,但光有礼乐素养缺乏仁义之道的伦理品质,那么礼乐素养,又会变成华而不实的虚饰。所以孔子在扬弃这两种片面性的基础上,提出一个包含着辩证因素的命题:“文质彬彬,然后君子。”亦即主张完满的人,应该礼乐素养与仁义之道的伦理品质二者兼而备之。孔子又强调“志于道,据于德,依于仁,游于艺。”(《论语·述而》)意思就是说,一个全面发展的人,应该志向于道、立足于德、归依于仁,并且能游憩于艺术园

圃之中，通过审美使精神进入自由境界。孔子还主张“里仁为美”(《论语·里仁》)，其观点相当明确：人只有与“仁”相处一起，才是“美”的。换言之，人的发展只有最终导致个体与社会关系的和谐一体，才具有“美”的社会价值。

孔子之后，孟子进一步肯定个体人格的独立性，高扬个体为理想的实现而勇于自我牺牲的精神品格。他说：“夫天未欲平治天下也；如欲平治天下，当今之世，舍我其谁也?”(《孟子·公孙丑下》)他又借古人之口说：“舜何人也？予何人也？有为者亦若是!”(《孟子·滕文公上》)上述两则语录所表达的以天下为己任的宽阔胸怀以及“人皆可以为尧舜”(《孟子·告子下》)的进取精神，充分显示了孟子那种在实现伦理道德之善的同时，使个体人格获得升华的理想追求。在《孟子·公孙丑上》中还载有公孙丑与孟子之间的如下一段对话：“‘敢问夫子恶乎长?’曰：‘我知言，我善养吾浩然之气。’‘敢问何谓浩然之气?’曰：‘难言也！其为气也，至大至刚，以直养而无害，则塞于天地之间。其为气也，配义与道；无是，馁也。是集义所生者，非义袭而取之也。’”这里所谓的“浩然之气”，乃“配义与道”、“集义所生”，指的是融合了道德理想、渗透着情感意志、为实现一定的伦理目标可以牺牲自己一切的“有为”精神状态。孟子赞美的那种“说大人则藐之”的人物(《孟子·尽心下》)、那种“富贵不能淫，贫贱不能移，威武不能屈”的“大丈夫”(《孟子·滕文公下》)，那种“生亦我所欲也，义亦我所欲也，二者不可得兼，舍生而取义者也”的志士仁人(《孟子·告子上》)，即这种“浩然之气”的感性显现者。孟子肯定个体人格的独立性和进取性，高扬个体为理想的实现而勇于牺牲的献身精神，在社会美领域大力标举民族精英身上体现出来的那种浩然正气的美学倾向，当属儒家美学中弥足珍贵的精华所在。

3. 在自然美领域，主“比德”说

儒家在自然美领域主“比德”说，亦即从伦理品格的角度去观照自然物象，将自然物象看作是人的某种伦理品格的表现或象征。孔子说：“知者乐水，仁者乐山。知者动，仁者静。知者乐，仁者寿。”（《论语·雍也》）这段话原本是说明智者和仁者在现实生活中存在着对自然物象各有所好的现象，但也说明，智者和仁者总是欣赏与自己的精神品格相类似的自然物象，并且还说明，一定的自然物象之所以为人所喜欢，是因为它们具有某种与人的伦理品格相类的形式结构的缘故。“知（智）者乐水”，可能是因为水的川流不息与智者的勤于思索在“动”这一形式特征上具有相似性；“仁者乐山”，可能是因为山的厚实稳重与仁者的沉着稳健在“静”这一形式特征上具有相似性。由此，当智者和仁者与山水自然物象形成一定的审美关系时，能够在精神领域中分别产生某种情感交流。诚然，孔子的这一说法，原非专论山水自然美，但其中确实又包含了孔子对山水自然美的看法。所以他这一“比德”式的说法，千百年来，对中国古典美学中的自然美理论，竟然产生了相当大的影响。

孔子之后，荀子在自然美领域明确提出“比德”说。《荀子·法行》载有子贡与孔子的如下一则对话：“子贡问于孔子曰：‘君子之所以贵玉而贱珉者，何也？为夫玉之少而珉之多邪？’孔子曰：‘恶！赐，是何言也！夫君子岂多而贱之，少而贵之哉！夫玉者，君子比德焉。温润而泽，仁也；栗而理，知也；坚刚而不屈，义也；廉而不刿，行也；折而不挠，勇也；瑕适并见，情也；扣之，其声清扬而远闻，其止辍然，辞也。故虽有珉之雕雕，不若玉之章章。

诗曰:言念君子,温其如玉。此之谓也'"这就是说,玉之所以为人喜欢和珍视,是因为它具有与人的仁、知、义、行、勇、情、辞等伦理品格相类的形式结构的缘故。一般说来,在人与自然的审美关系中,荀子这一"比德"说,可以反映儒家自然美观的"一斑"。

儒家学派"比德"的自然美观,其实质乃人格的自然化或自然物象的伦理化。这种从自然物象与人的伦理品格之间存在的某种相类的形式结构(异质同构)中、从审美主客体二者之间富于人情味的联系中去把握自然美的方式,无疑地一定程度上接触到了自然美的本质,但毕竟是浅层次的。再者,儒家学派对自然物象这种"比德"的审美把握,完全局限在伦理道德的范围内而不深入一步,事实上又很难真正地把握自然美的真谛。

儒家美学的内容既如上述,故儒家美学与道家美学适成显明对比。简言之:道家主张艺术同"天地精神"(道)以及个体自然物内在生命力(德)的联系、坚持艺术表现宇宙的生机活力的审美价值;而儒家主张艺术同伦理政治的联系、强调艺术须有助教化的功利价值。道家在人格美领域强调个体内在生命力的充实性("德充符"),儒家在人格美领域则强调个体内在伦理道德属性的充实性("充实之为美")。道家在人与自然的审美关系中尚"同德"(以宇宙生命永恒为基础的人的自然化),儒家在人与自然的审美关系中尚"比德"(以伦理道德长存为基础的自然的人化)。儒家与道家美学观之间的这一对立,起到了相灭相生、相反相成的互补作用。千百年来,正是儒家美学与道家美学之间这种"互补"关系,有力地促进了中国古典美学的发展。

(二) 道家道论与美学

道家是中国思想上的一大学派。如果说，仁学是儒家学派的理论旗帜，那么，道论就是道家学派的理论标志。

作为一个学派，道家的形成发展有个过程。该学派的开山祖为春秋末期的老子，他认为，"道"是宇宙的始因、万物的本根和宇宙的普遍法则。老子谢世后，接其学说之绪对道论进一步予以发挥的代表人物有庄子，以及慎到、田骈等一批"齐之稷下先生"。

道家学派的著作，除《老子》和《庄子》外，尚有《管子》和《吕览》中的部分篇章以及《淮南子》等。1973 年长沙马王堆出土的帛书《经法》、《道原》、《称》和《十大经》四种，亦属道家著作范围。

早在先秦，由于对"道"这一基本概念理解不一和阐释有异，道家学派即分离为二，亦即"有黄老之学，有老庄之学"(清魏源语)的两派分野。

"老庄之学"以庄子为一代巨擘。庄子以老子"道"的宇宙论和本体论为基础，进一步将道论发展成为一种有关人的现实存在以及进入精神绝对自由境界可能性的生命存在论。"黄老之学"的集大成者为汉初的《淮南子》。该系学者的理论特色，主要表现于两方面：其一，在老子"道"的宇宙论和本体论基础上，由道转向气，倾力构建道气论，试图为天地生机和人的生命活动寻找本体论根据；其二，在老子策略学思想的基础上，博采兼取儒墨名法诸家论点，倾力发展道法学，形成一整套为现实政治提供治国方略的经世之学。

道家美学主要源自"老庄之学"，尤其是庄学。

1.道论由哲学通向美学

道家美学与哲学融为一体，我们对道家美学的把握，只能得之于对道家哲学的整体探索。

道家哲学的核心是人生哲学，然而老庄从宇宙论和本体论角度对“道”的阐发，又是其人生哲学予以展开的逻辑前提。“道”是道家哲学的最高范畴和中心范畴。老子认为，“道”具有“独立而不改，周行而不殆”的运动属性，其运动表现为“道者反之动”、“大曰逝，逝曰远，远曰反”，运行轨迹呈圆环形，最后必回归到原初的出发点。这个永远运动着的“道”，是“天地母”和“万物宗”，宇宙以其为始因，万物由它所产生：

> “道”生一，一生二，二生三，三生万物。(《老子·四十二章》，据中华版陈鼓应《老子注译及评介》，以下凡引《老子》均只注章次)
>
> 有物混成，先天地生，……可以为天地母，吾不知其名，强字之曰“道”。(二十五章)
>
> “道”冲，而用之或不盈。渊兮，似万物之宗，……吾不知谁之子，象帝之先。(四章)

说得更全面些，不仅天地万物由“道”变化生成，而且连“上帝”也是由“道”所产生。从这个角度讲，老子的道论是对殷周神学天命观的否定，在思想史上具有划时代意义。

老子哲学中的“道”，迷离恍惚，性状特征带有模糊性：或近乎“一”(四十二章)，作为宇宙论概念，似为宇宙动力学的始因和发生学的始基；或近乎“无”与“有”的统一(一章)，作为本体论概

念，似指混沌未分的物质实体；或近乎"无"（四十章），作为本体论概念，又似指观念性的终极存在。由此，老子道论的属性，自古至今，众说纷纭，莫衷一是。其实，"道"即"一"、即"无"、即"无"与"有"的统一，既有宇宙论意义，又有本体论意义，并且本身就包含着唯物主义、唯心主义和泛神论的多种思想成分。老子道论的多义并存性，一定程度上反映了前期中国哲学概念的模糊性特征。

庄子继承并发展了老子的道论哲学。在庄学中，"道"作为宇宙的最后根源和天地万物的本体，内涵十分丰富，其中有两个主要规定性，尤为令人注目。即：其一，周遍一全。"夫道，于大不终，于小不遗，故万物备。"（《庄子·天道》，据中华版陈鼓应《庄子今注今译》，以下凡引《庄子》均只注篇名）"所谓道，恶乎在？庄子曰：'（道）无所不在！'"（《知北游》）"道"无所不在，广被万物，这说明"道"作为宇宙的最后根源和天地万物的本体，具有周遍性和无限性。"道通为一，其分也，成也，其成也，毁也。"（《齐物论》）"若夫益之而不加益，损之而不加损者，……此其道与！"（《知北游》）"道"不可分析亦无可损益，这说明"道"作为宇宙的最后根源和天地万物的本体，具有一全性和整体性。其二，超越时空。"道"不具时空形式，因而不为时空囿限："夫道，……在太极之上而不为高，在六极之下而不为深，先天地生而不为久，长于上古而不为老。"（《大宗师》）"道无始终。"（《秋水》）"夫道未始有封。"（《齐物论》）"道"超越于时空，这说明"道"作为宇宙的最后根源和天地万物的本体，具有永恒性和绝对性。正因为"道"作为宇宙的最后根源和天地万物的本体，周遍一全而超越时空，具有超感性的整体性和无限性，所以既不可为感官所感知，也不可为理性思维所认识："道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非

也；道不可言，言而非也。知形形之不形乎！道不当名。"（《知北游》）"大道不称。"（《齐物论》）

庄子认为，感性认识和理性思维无法把握"道"，但是通过下述"外向"的意会直觉或"内向"的心理体验途径，又可以观照"道"或体悟"道"：其一，外向的观照"道"的途径。求道者超越现实，外向自然，或"观于天地"、或观于"鲦鱼"等得道之物、或观于"温伯雪子"等得道之人，"目击而道存"，转瞬之间，意会直觉"道"的存在。其二，内向的体验"道"的途径。求道者超越现实，内向心灵，通过消解外向的社会价值系统和一般认知系统的桎梏，在澄澈空明的心境中，感受和体验"道"的存在。庄子将外向观照"道"和内向体验"道"的过程，描绘成主体摆脱一切外在的束缚，精神进入与"道"一体的绝对自由境界，所以不论是对"道"的意会直觉还是对道的心理体验，均带有鲜明的审美活动色彩。

道家老庄对"道"的"无为"特性的肯定，在"老庄之学"整个思想体系中具有重大意义。老子认为，"道"的本性是"道常无为而无不为"（三十七章），也就是说，"道"的运动变化是无目的、无意识、自然而然的，然而它又"无不为"，具有化生天地万物的无穷生命力。在这一点上，庄子完全继承了老子的思想，他说："万物殊性，道不私，故无名，无名故无为，无为而无不为。"（《则阳》）

正如前述，"老庄之学"的核心是人生哲学。如果说，老子强调"道"的"无为"本性主要是为他的社会政治理想寻找宇宙论和本体论根据，那么，庄子强调"道"的"无为"本性主要是为他的自由的人的生命存在论提供宇宙论和本体论的依据。由此，庄子由道论出发，进一步引入"德"与"侵德"（欺德）、"天"与"人"以及"真"与"伪"等一系列成组对立概念，从多角度、多侧面阐明他的人的生命存在论主旨。其一，德与侵德的关系："执道者德全。"

(《天地》)"之人也,之德也,将磅礴万物以为一。"(《逍遥游》)"待绳约胶漆而固者,是侵其德也。"(《骈拇》)"君人者以己出经式义度,人孰敢不听而化诸! 狂接舆曰:'是欺德也'。"(《应帝王》)在这里,"德"指得"道"的逍遥自得的生命存在,而"侵德"和"欺德"则指外在异己力量对个体生命存在的桎梏或摧残。其二,天与人的关系:"牛马四足,是谓天;落(络)马首、穿牛鼻,是谓人。"(《秋水》)"无为为之之谓天。"(《天地》)在这里,"天"指自然而然地生长发展变化的个体生命存在,而"人"则是对个体生命存在的外在束缚或人为拘执。其三,真与伪的关系:"泰氏,……其德甚真,而未始入于非人。"(《应帝王》)"无以人灭天,无以故灭命,无以得殉名。谨守而勿失,是谓反其真。"(《秋水》)"性者生之质也。性之动,谓之为,谓之伪,谓之失。"(《庚桑楚》)晋郭象注上述"其德甚真"句云:"任其自得故无伪。"可见"真"指自由的个体生命存在,而"伪"则是在"外力"的作用下,个体生命存在自由的丧失。在庄学中,"德"、"天"和"真"均是"道"的表现形式:"德总乎道之所一。"(《徐无鬼》)"通于天者道也。"(《天地》)"真者所以受于天也,自然不可易也。"(《渔父》)由此可见,"德"、"天"和"真"作为"自然而然"地生长发展变化的个体生命存在的本然状态,作为"无为而又无不为"的人的生命存在的本真状态,乃是"道"本体"无为"本性的显现。至此,"道"在庄学中的意义终于豁然:自由的人的生命存在,原是具有宇宙论和本体论(道)依据的理想社会中的应有内容。这一人的生命存在论,使道家哲学直接通向美学,并且使道家美学别树一帜,以迥然有别于儒家的独到见解,开辟了华夏美学的新篇章。

庄子在美学上的独到见解是:其一,将"道"广被其中的自然界和"道"(德)充实其内的人(至人),设定为审美的对象:"天地

有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理。"（《知北游》）"仲尼见之（指温伯雪子）而不言。子路曰：'吾子欲见温伯雪子久矣，见之而不言，何邪？'仲尼曰：'若夫人者，目击而道存，亦不可以容声矣。'"（《田子方》）在庄子笔下，"道"（德）充实其内的这类"至人"，或"彷徨乎尘垢之外，逍遥乎无事之业"（《达生》），或"乘云气，骑日月，而游乎四海之外"（《齐物论》），或"上窥青天，下潜黄泉，挥斥八极，神气不变"（《田子方》），均为符合道家人格美标准的、生命力无比充实的、精神绝对自由的人物。其二，现实生活中的人，处在德与侵德、天与人、真与伪的一系列矛盾冲突中而想成为"至人"，唯有采取或超越现实的价值系统、或超越现实的认知系统这两条途径，进入与"道"一体的绝对精神自由境界，才能获得"至人"那样一种心理感受。

至此，我们可以看到，在道家美学中，事实上蕴含了美之所在和审美心境确立这两项最基本的内容。道家学派正是通过庄子，以人的生命存在论为中介，将哲学与美学顺理成章地联系在一起。

2.绝对精神自由的追求与审美心境的确立

老子生活所在的春秋末期，社会生活呈现出一幅错综复杂的画面：一方面是物质文明和精神文明的提高，另一方面却是贫富差别的扩大、阶级对抗的加剧以及质朴无华的传统风俗习惯的丧失。老子认定，社会生活中的种种弊端与祸患的出现，都是统治者醉心于"有为"带来的恶果。由此，根治弊端、消除祸患的"灵丹妙药"即在于去"有为"而取"无为"。用老子的话说，即：

"我无为而民自化，我好静而民自正，我无事而民自富，我无欲而民自朴。"（五十七章）显而易见，这种"无为"论，带有浓厚的政治策略学色彩。老子又提出，绝圣弃知，绝巧弃利，绝仁弃义，"见素抱朴，少私寡欲，绝学无忧"（十九章）。不难看出，这种"无为"论，比较接近于人本学意义。老子的"无为"论，不论对"老庄之学"还是"黄老之学"均产生深刻影响。如果说"黄老之学"在"无为"论上发展了老子的政治策略学旨趣，那么，庄学在"无为"论上则高扬了老子的人本学精神。

当历史的车轮进入战国时代时，文明的两重性日趋明显，异化已是无可回避的事实。庄子作为一个对人类命运由衷关心的思想家，对一切束缚和危害个体生命的"外物"，进行了猛烈的抨击和尖锐的批判。他由人本学出发，要求恢复自由的人的生命存在。而他为世人所指示的恢复自由的实际方向是：超越伦理规范和功利标准的束缚，超越感性认识相对性和理性思辨有限性的困扰，使个体生命从各种困扰和束缚中解脱出来，与"道"融为一体，从而获得自由。

应该说，庄子追求的这种"自由"，带有一定程度的虚幻性。因为人的自由唯有通过社会实践实际支配事物的必然性方能达到，而庄子恰好放弃改造世界的实践，恰好回避实际支配事物的必然性，因而这种自由绝非总体的历史实证方式。但是，另一方面，庄子所肯定的这种超越现实而求得的精神世界的自由，又带有明显的心理体验的特征。因为在人与周围环境的现实关系中，个体生命一旦摆脱"外物"的桎梏，确立审美心境，就能在精神世界中相对地体悟到自由的人的生命存在，从而获得"得道"的心理体验。

在庄子这里，确立审美心境，以体悟自由的人的生命存在的

具体途径有两条。

其一，"见独"的对"道"的心理体验途径。在庄学中，这一途径主要用于摆脱伦理、功利等社会价值系统的束缚，使心境趋于澄澈空明，从而获得精神绝对自由的心理体验。

众所周知，在中国思想史上，儒家学派的奠基者孔子"以仁释礼"的理论举措具有明显的两重性。庄子以思想家的睿智，敏锐地察觉了儒家仁义学说的负面影响，一针见血地指出，儒家学说已造成"中国之民明乎礼义而陋乎知人心"(《田子方》)的恶果。由此可见，唯有摆脱伦理规范的束缚，才有可能恢复自由的人的生命存在。同时，战国时代的现实生活中，"丧己于物"(《缮性》)、"危身弃生以殉物"(《让王》)的异化事实已随处可见。"物"本来应该为人所支配，如今"物"却成了统治人的力量。庄子以诗人的博大胸怀，深切地感受到了"丧己于物"给人的生命存在所带来的无限痛苦："一受其成形，不化以待尽。与物相刃相靡，其行进如驰，而莫之能止，不亦悲乎！"(《齐物论》)由此可见，如想恢复自由的人的生命存在，亦必得挣脱套在世人颈项的功名利禄精神枷锁。

庄子由"无为又无不为"的道论出发，认定摆脱伦理和功利等外在价值系统桎梏的途径，在于"见独"而"体道"。亦即通过"心斋"、"坐忘"进入"朝彻而后能见独"的境界，在心理世界中，彻底消解外在的社会价值系统的影响，一方面使处在意识层面上的伦理(礼)偏执和功利(利)欲念退入无意识领域，另一方面则使被禁锢、遭压抑从而潜存于无意识领域的本真生命存在上升到意识层面上来。此时，个体生命存在既然已从外在的束缚中解脱出来，精神与"道"相融合一，便随之获得"得道"的心理体验。

在庄学中，所谓“心斋”就是：“若一志，无听之以耳而听之以心，无听之以心而听之以气，……唯道集虚，虚者心斋也。”（《人间世》）在现实生活中，“耳”与“心”已为偏见（伦理）和成见（功利）所充塞或左右。由此，若要“体道”，就得去除偏见，抛弃成见，以空明灵觉的“自我”去拥抱“大道”。

所谓“坐忘”就是：“堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通。”（《大宗师》）亦即抛弃一切危害个体生命的偏见和成见，消泯物我界限，使精神进入与“道”同一（同于大通）的境界。

所谓“朝彻而后能见独”就是：“吾犹告而守之，三日而后能外天下；已外天下矣，吾又守之，七日而后能外物；已外物矣，吾又守之，九日而后能外生；已外生矣，而后能朝彻；朝彻而后能见独。”（《大宗师》）“独”者，独立无待之“大道”之谓也。在这里，个体生命“外天下”、“外物”、“外生”以至“朝彻而后能见独”的过程，也就是从外在感性束缚中解脱出来而“体道”（见独）的过程。而“体道”所进入的精神绝对自由境界，也就是“自我”与“道”融为一体（亦即天人合一）的无差别境界。

其二，“以明”的对“道”的意会直觉途径。如果说，“心斋”、“坐忘”以至“见独”的心理体验途径，主要运用于消解危害个体生命存在的伦理桎梏和功利枷锁，那么，“天钧”、“道枢”和“以明”的意会直觉途径，矛头主要指向一般认知思维系统所构筑的逻辑网络。其特点表现为：一方面以“大道”周遍一全的绝对性消解感性认识相对性造成的困惑；另一方面以“大道”周遍一全、超越时空的无限性消解线性逻辑思维有限性带来的局限。使一般认知思维系统所构筑的贵贱、穷通、名实、得失、是非等等一切“对待”（分、异、辨），在无限的绝对的“大道”（一、独、明）的光辉下，齐物（万物）于一，统统消融在“无待”之中。

在庄学中，所谓"天钧"就是："圣人和之以是非，而休乎天钧，是之谓两行。"(《齐物论》)"万物皆种也，以不同形相禅，始卒若环，莫得其伦，是谓天钧。天钧者，天倪也。"(《寓言》)这就是说，万物虽殊性，却同"种"(或同机)，彼此并无绝对界限。换言之，如果站在"自然"之磨轮(天钧，天倪、天研)上看待现实生活中的分别，那么，种种分别均齐于一。

所谓"道枢"就是："彼亦一是非，此亦一是非，果且有彼是乎哉？果且无彼是乎哉？彼是莫得其偶，谓之道枢。枢始得其环中，以应无穷。"(《齐物论》)这就是说，如果站在"道枢"(以道转物而无滞)的立场上，从周遍一全的"大道"的角度来审视现实生活中的是非之争，那么，世间的一切是非原本了无差别。

所谓"以明"就是："道隐于小成，言隐于荣华，故有儒墨之是非，以是其所非而非其所是。欲是其所非而非其所是，则莫若以明。"(《齐物论》)"彼亦一是非，此亦一是非，……是亦一无穷，非亦一无穷，故曰莫若以明。"(同上)在庄子看来，"道隐"才有是非之争，因此消除这种是非之争的唯一办法，是"以明"而"道见(现)"，亦即以"道"为尺度来观照一切。一旦以"道"为尺度来观照一切，那么，"万物皆一"(《德充府》)、"道通为一"(《齐物论》)、"通于一而万事毕"(《天地》)，这就是说，在周遍一全的"道"面前，在具有无限可能性和浑然整体性的"大道"光辉底下，现实生活中的一切分、别、异、辨，均丧失其存在的意义和价值。

显而易见，庄子既看到了现实生活中感性认识的相对性，又看到了现实生活中逻辑思辨的有限性。面对感性认识相对性和逻辑思辨的有限性给心灵带来的困惑，庄子断定，个体生命若要求得精神自由，唯有超越感知和思辨，走"以明"的"体道"之路："夫体道者，天下君子之所系也。"(《知北游》)"体尽无穷而游无

朕。”(《应帝王》)“苟得于道，则无自而不可。”(《天运》)通过“体道”，意会直觉“道”的存在，从而化解世间的一切矛盾，在澄澈空明的心境中，去迎大通，游无穷，与天地同流、与万物同化，进入精神绝对自由的境界。

总之，在道家庄子这里，或通过“心斋”、“坐忘”、“见独”的途径，令人超越社会价值系统的桎梏；或通过“天钧”、“道枢”、“以明”的途径，令人超越一般认知系统的束缚，以此实现对客体(异化的现实)与主体(偏执的自我)的二度超越，使本真之“吾”(见《齐物论》)与“道”相契。其目的则在求得精神绝对自由，确立一种审美的心境，以体悟或感受与“道”合一的那种自由的人的生命存在。

道家老庄对绝对精神自由的执著追求，对华夏民族的审美意识的形成发展，产生极大的影响。华夏民族的传统审美意识，总是将精神自由置于审美活动的首位。这一审美意识浸润流布于艺术创作领域，则直接促成了书之草、画之“逸品”和诗之“无我之境”等高品位艺术的勃兴。

人们在被蔡希综《法书论》誉为“雄逸气象、是为天纵”的张旭书作中、被李白《草书歌行》赞为“墨池飞出北溟鱼，笔锋杀尽山中兔”的怀素书作中，可以感知华夏民族追求精神自由这一审美意识的闪光；人们在被王翚《跋画》称为“幽澹天真，脱尽纵横习气”的倪云林山水画中、被郑旼《忆浙江师》诗赞为“萧萧逸气绝无尘”的浙江山水画中，也可以感知华夏民族追求精神自由这一审美意识的闪光；人们在被王国维《人间词话》称为“无我之境”的陶渊明“采菊东篱下，悠然见南山”的诗句中，元好问“寒波澹澹起，白鸟悠悠下”的诗句中，同样也可以感知华夏民族追求精神自由这一审美意识的闪光。今天，学术界探讨书之草、画之

“逸品”和诗之“无我之境”等高品位艺术在华夏艺苑兴起的思想背景，如果无视或忽视道家老庄哲学（南宗禅暂且勿论）的影响，那就肯定无法得出令人信服的结论。

3.建立在道论基础上的自然—人生—艺术观

老庄对美学和艺术并没有自觉的专门的论述。正如前述，“老庄之学”的核心是人生哲学，但又并非就人生论人生，而是以广阔无垠的宇宙天地为背景来沉思人生，以宇宙论和本体论为逻辑前提来推断自由的人的生命存在。而当老庄有关人的生命存在应该像宇宙本体那样达到绝对自由的观点得到论证之后，其哲学与美学事实上已贯通合一，美学思想的基本轮廓亦随之清晰地展示在世人面前。由此，我们对美学的把握，必得由分析道家哲学的特点入手。

（1）“自然”（自然之道）的思想

老庄曾多角度、多侧面地论证和阐述“道”的“自然”、“无为”本质特征。有关的论证，使“自然”之“道”成为一个内涵十分丰富的概念。当有关思想浸润于美学领域时，由于符合艺术和审美的一般规律，也符合中国文人士大夫的心志情趣，所以在审美和艺术领域产生了广泛而深刻的影响。

①推重情性表现的“自然”

在道家老庄哲学中，作为宇宙最后根源的“道”，其本质特征是“自然”（无为），“自然”乃是宇宙的普遍规律。所谓“道常无为而无不为”（三十七章）、“莫之命而常自然”（五十一章），既是对“道”的特征的描述，又是对宇宙普遍规律的揭示。老子云：“人法地，地法天，天法道，道法自然。”（二十五章）所谓“道法自然”，

是说“道”以“自然”为法则，“自然”是整个宇宙（涵盖自然界和人类社会）的普遍规律。在老子看来，不但自然界必须遵循这一普遍法则运动，而且人类社会也必须遵循这一普遍法则运作，唯有如此，才能有正常的社会秩序和健康的人生。

庄子继承并发展了老子上述思想。在庄子看来，不但自然界和人类社会必须遵循“自然”这一普遍法则，而且人的情性表现（或表露）也必须遵循“自然”这一普遍法则。庄子云：

> 真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人。故强哭者虽悲不哀，强怒者虽严不威，强亲者虽笑不和。真悲无声而哀，真怒未发而威，真亲未笑而和。真在内者，神动于外，是所以贵真也。……真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真。（《渔父》）

在庄子看来，在现实生活中，应该肯定的是人的真诚自然的情性表现。理由很简单：因为只有人的情性表现真诚自然，才符合于“自然”之道这一普遍法则。有的人在情性表现上弄虚作假、矫揉造作，则完全违背了“自然”之道的基本精神。

艺术是表现人生、表现人的心灵世界的。道家老庄所强调的“自然”是宇宙的普遍规律，也是人情性表现的普遍法则的思想，深刻地影响了中国艺术的发展。

试以诗美领域为例：梁刘勰力主诗歌中的情性表现应真诚自然，用他的话说，即：“心生而言立，言立而文明，自然之道也。”（《文心雕龙·原道》）“人禀七情，应物斯感，感物吟志，莫非自然。”（《文心雕龙·明诗》）梁锺嵘倾力推重“如芙蓉出水”、合“自然英旨”、情性表现自然而然的诗歌佳作（《诗品》）。晚唐司空图赞赏内容“妙造自然”而出于真情、风格则“如逢花开，如瞻岁

新”，能具自然之美的诗作(《二十四诗品》)。宋张戒肯定那种情感自“胸襟流出”、整篇作品“卓然天成”浑成一体的诗歌精品(《岁寒堂诗话》)。金元好问认为：诗美在“天然”、“真淳”，不在虚情华饰，他的传世“名言”是：“一语天然万古新，豪华落尽见真淳。”(《论诗三十首》)明袁宏道高度评价其弟中道(小修)诗歌的情性自然美，称赞其能“独抒性灵，不拘格套，非从自己胸臆中流出，不肯下笔”(《叙小修诗》)。晚清王国维通观中国文学史后，遽下“惊人”断语：“古今之大文学，无不以自然胜。”(《宋元戏曲考》)

其实，在诗歌(以及书、画、戏曲等)美学领域内，标举情性表现自然的实例，俯拾皆是。可以这样说，鄙弃矫饰和虚伪，赞赏真实和自然，乃是华夏美学的一个优良传统。如若我们对这一以“自然”为美的传统作穷委竟源的探究，那么最后就很难不寻根溯源至老庄道家思想那里。

②虽出人工，宛若天成

华夏美学在艺术技巧论上，赞赏“虽出人工，宛若天成”的天成自然之美、巧夺天工之美。这一审美趣向的形成，同样与老庄道家思想的影响分不开。

老子认为“大巧若拙”(四十五章)。所谓“若拙”，河上公注为“不敢见其能”，亦即“道”无为而又无不为，无意见(现)其巧而自然“大巧”成，无意见(现)其能而天地“大美”成。

庄子则认为，道“覆载天地刻雕众形而不为巧”(《大宗师》)。这就是说，道化生了万物“众形”，却无意于见(现)其能，道创造了天地“大美”，却无意于见(现)其巧。天地之“大美”，乃天然之美，天工之巧。这天工之巧乃“大巧”，乃是艺术创造无可逾越的典范所在；这天然之美即朴素之美，乃是美之极致所在，“朴素而

天下莫能与之争美"(《天道》)。

值得注意的是,庄子一方面强调"天地"之美乃天然之美和天工之巧,是美之极致和艺术创造无可逾越的典范;另一方面又认为,出自人工之手的艺术,在一定条件下,也可达到天成自然和"巧夺天工"的境界,"梓庆削木为鐻"(《达生》),即为显例。这里所说的"一定条件"的"条件",具体指:第一,创作者(艺术家)须排除一切利害得失的考虑,心境空明(心斋),全神贯注地投入创作活动。第二,创作即"雕琢复朴",须抛弃一切损害自然之美的多余技巧。作品虽出人力却"巧夺天工",找不出一点斧凿之痕。第三,创作者成为"大巧"的过程,也就是"以天合天"的过程,亦即创作者的自然情性与物的自然情性相融合一而进入"天人合一"境界的过程。

在老庄思想的影响下,标举艺术创造的天成自然、巧夺天工,成了华夏诸门类艺术共同的价值取向。例如,在文章写作领域,宋陆游有句传诵千古的"名言":"文章本天成,妙手偶得之。"(《文章》)所谓"偶得之",意指文章写作的"无心"和"无意"。一般地说,文章写作乃是"有心"和"有意"的自觉的艺术追求。那些文学史上的伟大作家,虽"有心"写作却"无心"于邀誉,虽"有意"于写作却"无意"于卖巧,一动笔一挥毫,完全出于真情,以神运技,自然天成。这样的文章,堪称极品,受到陆游的称道,全在情理之中。再如,在诗歌创作领域,明谢榛认为"诗有天机,待时而发,触物而成",这类诗妙在天然和自然,技巧之运已入化境,非"有意"作诗面刻意求工者可及,所以谢榛对诗坛作出如下审美判断:"自然妙者为上,精工者次之。"(《四溟诗话·卷四》)又如,在戏曲创作领域,明李贽推崇"化工"而鄙视"画工"。他说:"《拜月》、《西厢》,化工也;《琵琶》,画工也。""惟(《琵琶》)作者穷

巧极工，不遗余力，是故语尽而意亦尽，词竭而味索然亦随以竭。……《西厢》、《拜月》，乃不如是。”（《焚书·杂说》）“化工”之所以受到称道，是因为技巧之运纯出自然，已是无巧之巧，无法之法；“画工”之所以受鄙弃，就技巧而言，犹存炉锤之迹、斧凿之痕，作者虽刻意求工，然“词竭而味索然”，不能给人以深长隽永的美感享受。化工与画工，一字之差却有天壤之别。另外，在绘画领域内，强调画作的天成自然、强调技巧运用“巧夺天工”，几乎是绘画艺术家的共同心声。清华琳说：“画到无痕时，直似纸上自然应有此画，直似纸上自然生出此画。试观断壁颓垣剥蚀之纹，绝似笔而无出入往来之迹，便是墙壁上应长出者。画到斧凿之痕俱灭，亦如是尔。昔人云：‘文章本天成，妙手偶得之。’吾于画亦云。”（《南宗抉秘》）至于中国园林的规划和创作，强调“虽出人工，宛若天成”，标举天成自然之美，则早为世人所熟知。

其实，艺术技巧论上的天成自然说，与前面谈到的情性表现的真实自然说，乃是对艺术本质这同一个问题由不同角度的两个方面所作的说明。不论是技巧论的天成自然说，还是创作论的情性表现自然说，其所本所源，均为老庄的自然之道。由此，当华夏美学倾力推崇情性表现真实自然的自然之美时，事实上已经包含艺术技巧必须天成自然的内容，因为没有“天然去雕饰”的艺术表现技巧，就不可能有情性表现真实自然的自然之美；反过来讲，当华夏美学倾力标举艺术技巧的“天工”自然时，事实上必须包含艺术家情性表现真实自然的内容，因为无真情真性而有虚情假意的巧伪之心，就不可能在艺术创作上达到“巧夺天工”的境界。艺术本质在于“真”，是内在的情性的真实自然与外在的技巧表现的天成自然这二者的统一。“真”（自然）乃华夏艺术之魂，乃华夏艺术美极致之所在。

③“味无味”与尚“平淡”

老子描述“道”的特征时，云：“执大象，天下往，……道之出口，淡乎其无味。”（三十五章）意思是说，道虽然是宇宙的最后根源、天地万物的本体，但是当人们用语言来描述它的特征时，却“淡乎其无味”，平淡无味得出奇！老子又云：“为无为，事无事，味无味。”（六十三章）意思是说，凡服膺道论者，均应以“无为”的心态去作为，以“无事”的原则去行事，以“平淡”（无味）为标准去品评生活中的一切。显然，这就是老子立身处世的基本原则了。

庄子继承了老子上述思想，他在谈到“道”的特征时，曾用近乎诗的语言说：道“淡然无极而众美从之”（《刻意》）。

老庄强调“道”的“平淡”、“无味”的本质特征，是因为“道”化生万物平平淡淡、自然而然。或者说，是因为万物遵循“道”这一普遍规律生成发展和变化自然而然，平平淡淡。用庄子的话说：“物之生也若骤若驰，无动而不变，无时而不移，何为乎，何不为乎？夫固将自化。”（《秋水》）天地万物，品类繁夥，无一不是在自身“动因”的驱策下作着“无动而不变，无时而不移”的“自化”；或者说，无一不是在遵循“道”这一普遍规律进行着“无动而不变，无时而不移”的运动变化。仰观苍天，俯察大地，凡物“固将自化”，一切的一切，均自然而然，平平淡淡。

老庄味无味、尚平淡的宇宙观念和人生态度，对华夏艺术的影响同样是十分明显的。不少人有这类体会：在阅读或欣赏华夏艺术名著（作）时，常常从中感受到一缕缕悲欢迭起、甚或哀乐双遣的情思，透过字里行间（或笔墨线条、或曲调旋律）扑面而来，使人心潮起伏，难以平静。一般地说，华夏艺术名著中流露出来的这种感人肺腑的情思，在不少情况下，乃是中国文人士大夫对宇宙大化、人生大义若有所悟所生成的“平淡”情思。

中国文人士大夫(不少文学艺术家在其范围内),面对五彩缤纷又风云多变的人生,一方面深知宇宙无限、自然永恒,另一方面又深感万物皆化、个体生命短促;一方面深知"治国平天下"乃人生大业,另一方面又深感官场险恶、宦海风波难测。于是,文官武将,庆功设宴,济济一堂,正当"人生得意须尽欢"之际,忽而想到高官厚禄原不能持久时,随即转喜为悲,虽琼浆玉液满樽却无心"干杯"尽欢;于是,高朋满座,嘉宾云集,难得欢聚一室,正当觥筹交错之际,忽而想到日月不居、岁月易逝,随即转乐为哀,虽推杯换盏却无兴开怀畅饮。在道家老庄看来,有生者必有死,有得者必有失,生死之来得失之去,皆自然之道。个体生命无疑是短暂的,但是只要将个体生命与永恒无限的宇宙融为一体,一切任其自然,就能感受到宇宙生命无限的人生乐趣。于是,服膺老庄道论者,顿然悲消哀解,心境豁然开朗。"诗言志",表现于文学艺术中的情思随之变得"平淡"而"无味"了。

在道家老庄思想影响下,上述这种悲欢迭起,甚或哀乐双遣的"平淡"情思几乎在华夏诸门类艺术中均可见(感受)到,而诗词尤为明显。

例如,唐李白《日出入行》诗云:"草不谢荣于春风,木不怨落于秋天。谁挥鞭策驱四运,万物兴歇皆自然。吾将囊括大块,浩然与溟涬同科。"在诗人看来,花开不必感谢春风,木落不该怨恨秋天,春之华与秋之实,皆自然之道。有生就有死,青春长驻乃幻想。人若要"长生",唯有破除生死拘执,使个体生命与宇宙生机(溟涬之气)融为一体,让精神进入天地境界,才能体验到宇宙永恒、人生无限的真谛。

再如,宋苏轼《前赤壁赋》。该赋以"壬戌之秋,七月既望,苏子与客泛舟游于赤壁之下"为时空背景,通过对江水风月景色的

描写，对歌乐相和情景的描绘，对主（苏子）客对话的介绍，展示了作者对现实由追求而失落、对得失由拘执而消解，以至最后随缘任运的心灵历程。通观全赋，始而主人（苏子）之乐，继而客之悲，终而主人以下述"名言"作"解"：

> 且夫天地之间，物各有主，苟非吾之所有，虽一毫而莫取。惟江上清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之不禁，用之不竭。是造物主之无尽藏也，而吾与子之所共适。

原来主人（苏子）的心境之所以能迥然有别于客，乃是主人对变动不居的现实已以"变"与"不变"、"物各有主"之论开释的结果。这一"平淡"心境的确立，清晰地展示了作者在理想与现实、进取与退避等的矛盾冲突中，由执著而超脱而通达无碍，最后服膺自然之道的心灵变化轨迹。

上述中国古典诗词中的"平淡"心志情趣，是中国封建社会中的文人士大夫迭遭变故、屡经磨难、历尽悲欢离合、遍尝甜酸苦辣诸般人生滋味之后，对人生似乎解悟的心迹自然流露。这种"平淡"的心志情趣的"蕴"和"露"，使华夏艺术别具一格，在世界艺苑中以其"于平淡中有真味"而魅力永存。如若探索这一"平淡"情趣形成的思想根源，那么追根溯源必追溯至老庄道家（佛禅另当别论）那里。

④"观于天地"

庄子云："天地有大美而不言，四时有明法而不议，万物有成理而不说。圣人者，原天地之美而达万物之理，是故至人无为，大圣不作，观于天地之谓也。"这就是说，天地为道所生，天地之美源于道而又显现道（道乃美的本质）。圣人"观于天地"，就是

观照生机勃勃的自然，观照群动不息的万象，从观照中感受美，并获得宇宙永恒、天地无限、生机长存的审美解悟，从而进入与自然之道融合一体的精神绝对自由的审美境界。

正因为"观于天地"可获得审美解悟，能进入与自然之道融合一体的精神绝对自由的审美境界，所以大自然成了求"道"者探本寻根的故乡故土，成了求美者悦耳悦目、愉志畅神的审美对象。用庄子的话说，那就是："旧国旧都，望之畅然。"(《则阳》)"大林丘山之善于人，亦神者不胜。"(《外物》)"山林与，皋壤与，使我欣欣然而乐焉！"(《知北游》)总之，"道"在大自然，美亦在大自然，这就是道家老庄的基本观点。

道家老庄"观于天地"的思想，对华夏艺术和审美的影响同样不可小觑。

通观华夏美学史，道家"观于天地"的思想，开启了中国画坛"澄怀观道"(南朝宋宗炳语)、"心师造化"(南朝梁萧绎语)的传统。中国山水画以"造化"为师，上乘之作无不"画中有诗"，空间的变化表现出时间的流动性，而这正是宇宙无限、生机永恒的奥秘所在。

道家"观于天地"的思想，也开辟了中国书法师法自然的新纪元。中国书家强调"书肇于自然"(汉蔡邕语)，主张"字虽有迹，迹本无为"(唐虞世南语)，断定大书法家成功的秘诀在于"观于物，见山水崖谷、鸟兽虫鱼、草木之花实、日月列星、风雨水火、雷霆霹雳、歌舞战斗、天地事物之变，可喜可愕，一寓于书"(唐韩愈语)。中国大书法家"迹本无为"，师法自然。由此，既注重章法布局，又讲究速度力度，整幅作品表现出强烈的节奏感和丰富的旋律感。于是欣赏一幅精美的书作，犹如欣赏一曲优美的音乐，这音乐绝非扭怩作态的市井卖唱声，而是"天籁"自鸣的宇宙

生命交响乐。所以,“非有独闻之听,独见之明,不可议无声之言、无形之相”(唐张怀瓘语)的书美!

道家“观于天地”的思想,也促成了中国山水—哲理诗的产生。三国魏嵇康《赠秀才入军》诗云:“目送飞鸿,手挥五弦,俯仰自得,游心太玄。”“游心太玄”而“俯仰自得”,是因为手中的弦乐与宇宙永恒的生命之乐交融契合,精神已进入与自然之道(太玄)一体的绝对自由境界。西晋左思《招隐》诗云:“非必丝与竹,山水有清音。何事待啸歌,灌木自悲吟。”所谓“山水有清音”、“灌木自悲吟”,正是诗人在“观于天地”的审美观照中,对于大自然本身就是一曲永恒无限的生命之乐的审美解悟。东晋王羲之《兰亭》诗云:“仰视碧天际,俯瞰渌水滨。寥阒无涯观,寓目理自存。大哉造化工,万殊莫不均。群籁虽参差,适我无非新。”诗人仰观俯察天地自然,不但感受到了“万殊”生生不息之“新”,而且体悟到了宇宙生机不灭之“理”。宇宙内在的无限生命力之“理”孕育催生了“万殊”之“新”,“万殊”之“新”又体现了宇宙内在的无限生命力之“理”。耳闻目睹“群籁”自鸣、“万殊”日新的宇宙世界,展现在诗人面前的是一幅“万殊莫不均”的既丰富多彩又和谐统一的生命化境;是一曲“群籁虽参差”的既万籁齐鸣又和谐统一的宇宙生命交响乐。

应该说,礼赞自然是中国古代山水—哲理诗的一个传统。当然,也是中国书法和山水画的一个传统。而追溯这一传统产生的源头,那么,推本溯源必至道家“观于天地”等思想那里。道家对华夏审美和艺术的影响,于此亦可见一斑!

(2)“气”、“一”(本根之道)的观念

在老庄宇宙本体论、宇宙生成论哲学中,“气”、“一”是与道紧相联系的范畴。老子云:“道之为物,惟恍惟惚。惚兮恍兮,其

中有象；恍兮惚兮，其中有物。窈兮冥兮，其中有精；其精甚真，其中有信。"（二十一章）这就是说，道虽然恍惚窈冥，但并非绝对空无，它包含有"象"、"物"和"精"，亦即包含有"气"（参阅《管子》"精也者气之精者也"、"一气能变曰精"）。换言之，道之所以能成为天地万物生机活力的根源，就因为它是生命始基之"气"。由此，只要把握了"气"，也就把握了道，也就把握了宇宙本体。庄子云："道通为一。"（《齐物论》）"通天下一气耳。"（《知北游》）这就是说，"气"（道）是天地万物的始基、宇宙的最后根源，亦即宇宙本体。可见，在道家老庄哲学中，万物存在的统一性，即在"道"或"气"。

老子还从生成论的角度阐述"一"与万物的关系，即："'道'生一，一生二，二生三，三生万物。万物负阴而抱阳，冲气以为和。"（四十二章）意思是说，"道"表现为浑沌一体的"气"（一），浑沌一体的"气"包含着阴阳二气（二），阴阳二气相互作用生成"和气"（三），万物就是由阴阳二气相互作用所生成的"和气"产生的。在上述老子这段话中，"一"即"气"，也就是"道"自身。老子此处以"一"名"道"，旨在突出"道"的绝对性、整体性和始基性。

在庄子那里，类似于老子的一气而分阴阳，阴阳二气相互作用而生成万物的思想同样十分明显。如："至阴肃肃，至阳赫赫；肃肃出乎天（疑为"地"之误—引者），赫赫发乎地（疑为"天"之误—引者）；两者交通成和而物生焉。"（《田子方》）但是真正构成庄子万物生成论特色的，是他的"万化"（或"万物皆化"、万物"固将自化"）历程共同性观念。用他的话说：

泰初有无，无有无名；一之所起，有一而未形。物得以生，谓之德；未形者有分，且然无间，谓之命；留动而生物，物成生理，谓之形；形体保神，各有仪则，谓之性。性修反德，

德至同于初，同乃虚。(《天地》)

这就是说，万物之化，均肇始于"无"(气)，在经历了"一"、"德"、"命"、"形"、"性"诸阶段之后，又返回初始之"虚"或"无"(气)。这一变化历程，庄子称其为"环"："万物皆种也，以不同形相禅，始卒若环，莫得其伦，是谓天均。"(《寓言》)并且万物之化的"环"，是一个接一个，无始且无终，在时间上表现出无限性："吾观之本，其往无穷；吾求之末，其来无止。"(《则阳》)在庄子看来，万物"自化"的"始卒若环"的每一个历程，就是一个"环"，就是一个完整过程，阶段性(时)既了然分明，界限性(空)亦十分明晰。可见，在庄子的"万物皆化"思想中，事实上包含着对时间性的深刻领悟。

道家老庄对万物存在统一性的把握，对万化历程共同性的直觉以及对万化"始卒若环"时间性的深刻领悟，使"道"、"气"与"一"这些概念包含了丰富的内涵。在道家老庄思想广泛影响中国文化发展的过程中，正是"道"、"气"、"一"论奠定了中国书画和舞蹈等艺术的"音乐性"基础，决定了中国书画和舞蹈等艺术中盘桓往复的时空意识的出现，同时也直接促成了中国书画领域中气韵论的产生和发展，并决定了华夏艺术中"线"的至高无上地位。

自魏晋南北朝起，中国美学家就明确提出，美的艺术必须将"气"(道)这一宇宙本体的无穷生命力表现出来。南朝齐谢赫的《古画品录》在阐述绘画"六法"时，将"气韵生动"放在第一位，要求画家将事物内在生命力的律动(气韵)通过一定的笔墨形式(主要是线条)生动地表现在画面上。谢赫这一深刻影响中国画发展的"气韵生动"论的提出，显然与老庄道论哲学的影响有直接关系。清代绘画美学家石涛在探讨中国画的审美本质时，则

提出"一画者众有之本，万象之根"、"一画收尽鸿濛之外"（《苦瓜和尚画语录》）的"一画"论，认为中国画是自然（天）与艺术（人）、主观（心）与客观（物）的统一；中国画的"一画"，是一根通贯宇宙一艺术的生命力律动的线。石涛的"一画"论深刻地揭示了中国画（以至中国一切"线"的艺术）的审美本质，将中国绘画美学推向一个新的更高的理论层次。而石涛一画论的提出，同样地与老庄的道论哲学的影响有直接关系。

（3）"大美"之论

在道家老庄思想体系中，作为美学概念的"大"，起始于美而又超越于美。其特征为：美且大。所以有时径称之为"大美"。

"大"（大美）起始于美又超越于美，是因为在道家老庄那里，"大"即"道"。老子云："吾不知其名，强字之曰'道'，强为之名曰'大'。"（二十五章）庄子云："夫道覆载万物者也，洋洋乎大哉！"（《天地》）"道"作为创造一切的宇宙生命力，"磅礴万物"（《逍遥游》），"覆载天地"（《大宗师》），洋洋乎大哉！不但在气势和力量上显现出无穷性，而且在时空上表现出无限性。如果说，世俗之美美在形象的话，那么，道家的"大美"超越于形象。"大美"不为时空囿限，其气势力量足以创造一切，也足以冲决一切。此其一。

其二，正如前述，"道"的基本特性是"无为而又无不为"。"大"（大美）起始于美又超越于美，还因为在道家老庄那里，"大"（大美）体现了"道"的自然无为的特性。庄子云：

> 昔者舜问于尧曰："天王之用心何如？"尧曰："吾不敖无告，不废穷民，苦死者，嘉孺子而哀妇人。此吾所以用心已。"舜曰："美则美矣，而未大也。"尧曰："然则何如？"舜曰："天德而土宁，日月照而四时行，若昼夜之有经，云行而雨施

矣。"(《天道》)

在庄子的化身"舜"看来,尧的政绩固然可嘉,但比起"无为而又无不为"的"天道"来,则二者不可同日而语。前者(尧)之治,只可称为"美",而后者(天道)之治,则堪称为"大"。前者(尧)的"美",带有浓烈的功利色彩,而后者(天道)的"大"(大美)则超越功利(自然无为),表现出宇宙生命力不为"外物"束缚的绝对自由精神。

道家老庄对一切体现道的本质和特性的大美,都表露出虔诚的礼赞之情和真诚的赞颂之意。在老庄看来,天地有"大美":

> 夫天地者,古之所大也,而黄帝尧舜之所共美也。(《天道》)
>
> 天地有大美而不言。(《知北游》)

不但天地有"大美",极目宇宙,放眼世界,那"水击三千里,抟扶摇而上者九万里"的鲲鹏(《逍遥游》),那"其大蔽数千牛,絜之百围,其高临山,十仞而后有枝,其可以为舟者旁十数"的栎社树(《人间世》),那无边无际、无穷无尽、"不见水端"的大海(《秋水》),那"乘云气、御飞龙、骑日月、游乎四海之外"的至人(《逍遥游》、《齐物论》),等等,也统统是"大美"。这些"大美",无不蕴有磅礴万物的气势和力量,无不领有时间的永恒和空间的无限,无不体现着"大道"不为"外物"束缚的绝对自由精神。它们都是"超象"的审美对象(境界),感性认识无法把握它们,理性思辨无法囊括它们,唯有意会直觉这审美之道,才能体悟和把握其丰富无比的意蕴。

严格地说,在华夏美学史上,以大为美,并非肇始于老庄。

有关资料表明，早在商周就已有以大为美的审美现象，但那是以"形"大为美（参阅《诗经》）、以"音"大为美（参阅《吕览·侈乐》），是以满足感官欲求之"善"为取去标准的。尔后，儒家亦曾提出以大为美的观点。在孟子的人格美六层次说中，"大"属于人格美的第四层次，所指则为个体道德精神的伟大。换言之，儒家以大为美，是以伦理道德之"善"为取去标准的。由此可见，道家老庄的"大美"观，既有别于商周那种以形大或音大为美者、又有别于儒家那种以伦理道德精神的伟大为美者。老庄的大美观，在华夏美学史上，堪称独树一帜，别具一格。

由于老庄的大美论，符合于审美和艺术的一般规律，所以，千百年来深刻地影响了华夏美学的发展。在艺术美领域：以唐代书坛为例，颜真卿的书法接近儒家的大美，张旭和怀素的书法则近乎道家老庄的"大美"（或近乎道家老庄"大象无形"的"大象"）。在人格美领域：如果说被宋朱熹赞誉为具阳刚之美的"五君子"（三国诸葛亮、唐杜工部、颜真卿、韩退之和宋范仲淹）接近于儒家大美的话，那么，魏晋之际的"竹林七贤"、唐李太白、明徐文长和清"扬州八怪"等傲睨一切、排调万物的历史人物，则近乎道家的大美了。最后，尤为重要的是，道家"大美"等思想，后经魏晋玄学的开掘、隋唐佛学的发扬，直接促成了作为华夏美学的核心所在的意境（境界）论的产生。

（4）"言"与"意"、"迹"与"所以迹"之辨

老子云："道可道，非常'道'；名可名，非常'名'。"（一章）庄子云："道不可闻，闻而非也；道不可见，见而非也；道不可言，言而非也。"（《知北游》）又云："语之所贵者意也，意有所随；意之所随者，不可以言传也。"（《天道》）老庄之所以强调"道不可言"、强调言不尽意，一是因为"道"作为宇宙的最后根源，超绝形名而又

涵盖一切，具有普遍性、绝对性和无限性，不可能用语言予以界定。二是因为由"道"所化生的这一整幅"生生不息"的宇宙生命图景，不可能通过理性思维予以把握，只能借助意会直觉去体悟其真意，并且体道者借助于意会直觉所获得的审美感受，又是无法用语言予以完全表达出来。

庄子又有"迹"与"所以迹"之辨。庄子云："夫《六经》，先王之陈迹也，岂其所以迹哉！……夫迹，履之所出，而迹岂履哉！(《天运》)上述"迹"与"履"、"迹"与"所以迹"之辨表明，在庄子看来，作为理性思维产物的历史文献与无比丰富和生动的历史意蕴之间，存在着永远无法逾越的距离。换言之，历史意蕴(所以迹)，是不可能通过释读《六经》这类历史文献(迹)完全予以把握的。然而通过意会直觉这一审美活动，超越于理性思维，又能够直接切入历史意蕴，从而体悟其真谛。这也就是庄子所强调的"得鱼而忘筌"、"得兔而忘蹄"、"得意而忘言"(《外物》)。道家庄子的上述观点，揭示了如下真理：在把握生机勃勃的宇宙生命图景方面，在把握无比丰富和生动的历史意蕴方面，理性思维的有限性和审美的意会直觉的无限性。庄子在理论上的这一探索，使审美的意义和价值，在中国思想史上，得到了前所未有的正面肯定。

道家老庄的上述观点，后经魏晋玄学和隋唐佛学的宏扬和发展，进一步趋于深化和细密，终于在中国思想史上形成一种尚意会、重直觉、主妙悟的审美——思维传统，极大地影响了华夏审美和艺术的发展。

除以上所述外，道家老庄对美与丑、道与技、虚与实、形与神等亦有精到的阐发，并且在华夏美学史上亦曾产生广泛而深刻的影响。

(三) 禅宗心学与美学

在中国历史上，禅宗佛学是继儒家哲学和道学哲学之后，又一个深刻影响古典美学发展的哲学派别。

禅宗佛学是宗教哲学，并不是艺术哲学。但是禅宗佛学所论述的许多基本问题与审美和艺术有相通、相关和相似之处，所以禅宗佛学在中国历史上的出现，客观上起到了推动古典美学向纵深发展的作用。由此，要论述禅宗美学，首先需要分析禅宗佛学。但是禅宗佛学的内容极为庞杂，只能择取其与美学关系紧密者作一粗略介绍。

本文拟先分析禅宗佛学的基本特点，再分析禅宗佛学与中国古典美学的关系，最后对深刻影响中国古典美学发展的禅宗美学、儒家美学和道家美学这三大美学流派的异同作一简单比较。

1. 禅宗是印度佛教哲学与中国传统思想(儒道)相融合一又有所创新的产物

中国封建社会发展至唐代中期，逐渐由鼎盛走向衰落，社会矛盾错综复杂，阶级斗争日趋激化。众多文人士大夫置身于个体(情)与社会(理)对抗、主观(心)与客观(物)分裂的时代氛围之中，身心陷入极端苦恼的境地。于是，如何求得精神解脱又一次成为普遍的社会心理要求。那么，这些文人士大夫有没有找到精神解脱之路呢？回答是肯定的。但是在具体说明文人士大夫所找到的这条精神解脱之路之前，有必要简略地回顾一下中

国思想史。

从中国思想史角度来看，儒家的仁学在春秋战国时代的出现，具有将人的意识情感从商周宗教神学的桎梏中解脱出来的积极作用，但是这种积极作用毕竟是有限度的。“这突出地表现在孔子等人在促使人的意识情感从宗教神学的禁锢中解脱出来之后，又将人的意识情感导向以氏族血缘为基础的社会伦理关系之中，从而在肯定个体心理欲求应予以满足的合理性的同时，也肯定了社会伦理对个体心理欲求予以规范制约的正当性。至此，从宗教神学束缚中分化出来的个体意识情感，事实上，又立即遭到了社会伦理(礼)这一异己的社会力量的桎梏”[①]。道家的道论(以庄子为代表)正是在儒家仁学的弊端日趋明显的历史条件下崛起于战国时代意识形态领域的。“庄子相当深刻地认识到，为儒家学派大力鼓吹而为奴隶主统治者积极推行的社会伦理道德规范(礼)，原是与个体生命活动相对立的异己力量，人一旦‘躬服仁义而明言是非’，那么他们身上如同套上了‘桁杨接槢’、‘桎梏凿枘’这类镣铐枷锁，再也不可能‘游夫遥荡恣睢转徙之途’。”“那么，怎样使个体意识情感从社会伦理道德规范的束缚下解脱出来，以达到个体人格的独立和精神自由呢？庄子回答是：‘人能虚己以游世，其孰能害己。’这里所说的‘虚己游世’，即遵循无为之道处世为人，‘夫恬淡寂寞虚无无为，此天地之本而道德之至也，故圣人休焉’，使个体生命活动从社会伦理规范的束缚中解脱出来而与天地自然(道)的永恒生机和无穷活力联系一起，从而进入个体生命活动与天地自然的无限生机和活力

① 见拙文《试论庄子的道德论哲学——兼及庄子美学的基本特征》，载《华南师范大学学报》1985年四期。

相融合一的境界"[①]。

但是，世间的事情往往不像人们主观想象的那样简单。随着中国封建社会的发展和阶级矛盾的激化，那种奉儒家思想为圭臬，唱"兼善天下"的高调，以抑制或消泯个体自我意识为代价，走一条任凭封建伦理政治钳制的"入仕"有为之路，终日周旋于腐败黑暗的官场之中，对那些秉性耿介的文人士大夫的心灵实在已是个折磨；然而，奉道家思想为准则，唱"返朴归真"的高调，走"出世"无为之路，身居于兵燹不断的江海之上，啸傲于战乱频起的山林之中，也实已无法使文人士大夫的个体生命活动进入与天地自然的生机活力相融合一的境界，从而给心灵带来些微的慰藉和欢乐。

正是在中国封建社会由鼎盛而日趋衰落的中唐时期，正是在现实生活业已出现遵儒家思想入世"治国平天下"而不能、奉道家思想出世"身居江海之上"又不成的"信仰危机"时刻，众多文人士大夫急切盼望有一种与儒家思想及道家思想不同的新的哲学思想来淡化或稀释内心的忧虑和苦恼，以求得心理的平衡和精神的解脱。这种新的哲学思想应与儒家思想和道家思想不同，但又应与儒家思想和道家思想相通。在中国封建社会由鼎盛而趋于衰落的历史时期，文人士大夫最终所找到的这种新的哲学思想即佛教哲学，更明确地说，是印度佛教(洋)大大地中国化(土)了的禅宗佛学。

这里强调一下下述思想似乎并不多余：中国封建社会中的文人士大夫最终到禅宗佛学中寻求解脱，乃时势所使。请听唐代著名文学家刘禹锡所说："予策名二十年，百虑而无一得，然后

① 同上。

知世所谓道无非畏途，唯出世间法可尽心耳"(《送僧元暠南游(并引)》)。唐代另一位著名思想家柳宗元也说："吾病世之逐逐然唯印组为务以相轧也，则舍是其焉从？吾之好与浮图游以此"(《送僧浩初序》)。生活在唐代的刘禹锡和柳宗元投入禅宗怀抱事出无奈，其他文人士大夫投入禅宗怀抱也大抵如此。而正是这禅宗佛学在中国后期封建社会中，对众多文人士大夫起了一种淡化其忧虑，稀释其苦恼的精神"鸦片"的作用，以至宋元明清时期"据于儒，依于老，逃于禅"成了并非个别文人士大夫的日常精神生活模式。

诚然，佛教早在东汉即已传入中国，但是刚开始时影响极小，到了唐代才获得极大的发展。在唐代流行的众多佛教宗派中，有的宗派印度味很浓，如唯识宗。它强调外境非有，内识非无的"唯识无境"论，坚持"心"(阿赖耶识、藏识)与"理"(真如、法性)不同的观点，还主张五种姓(性)说，认为众生(有情)中有一种"无姓(性)"者虽苦苦修行最终仍不可能成佛，凡此种种，与中国传统思想大相径庭，故该宗仅三传，即告"香火断绝"。

禅宗的"面目"与印度味极浓的唯识宗有根本的不同。

禅宗在世界观上持真如佛性(缘起)论，坚持真如佛性是世间万"法"(世间一切事物和现象)的本源，宇宙万有均由真如佛性所派生。用《坛经》的话说："万法在自性(真如佛性)"、"一切法尽在自性"、"自性含万法名为藏识(阿赖耶识)"。真如佛性既然是世间万法的本源，那它当然"遍一切处"了："有僧问(云居智禅师)曰：'此性(真如佛性)遍一切处否？'师(云居智禅师)曰：'无处不遍'"(《五灯会元·卷二》)。

但是，需要说明的是，禅宗内部(包括禅宗六祖慧能)在真如佛性论上的观点是存在着矛盾的。记载慧能事迹和言论的《坛

经》一方面说"万法尽是自性(真如佛性)",坚持真如佛性"遍一切处",亦即坚持真如佛性遍一切"有情"和"无情"的观点,另一方面则说"不动是不动,无情无佛种",又坚持"无情"无真如佛性的观点。《坛经》观点的这一矛盾,实是禅宗内部在真如佛性问题上存在两种对立观点的一个缩影。而造成这一矛盾的原因是,禅宗将世界观的真如佛性(缘起)论(即万法的本源是什么),与解脱论的真如佛性论(即众生成佛的根据是什么),搅在一起,始终未能予以明晰的分界。

据《神会语录》载:"牛头山袁禅师问:'佛性遍一切处否?'答曰:'佛性遍一切有情,不遍一切无情。'问曰:'先辈大德皆言道:青青翠竹,尽是法身;郁郁黄花,无非般若。今禅师何故言道:佛性独遍一切有情,不遍一切无情?'答曰:'岂将青青翠竹同于功德法身?岂将郁郁黄花等于般若之智?若青竹黄花同于法身般若者,如来于何经中,说与青竹黄花授菩提记?若是将青竹黄花同于法身般若者,此即外道说也'。"神会禅师坚决反对"佛性遍一切处"说,并且斥"青青翠竹,尽是法身;郁郁黄花,无非般若"为"外道说",亦即异端的言论。另据《景德传灯录·卷二十八》载:"志座主问:'禅师(越州大珠慧海禅师)何故不许青青翠竹,尽是法身;郁郁黄花,无非般若?'师曰:'法身无象,应翠竹以成形;般若无知,对黄花而显相,非彼黄花翠竹而有般若法身。故经云:佛真法身,犹若虚空,应物现形,如水中月。黄花若是般若,般若即同无情;翠竹若是法身,翠竹还能应用?!'"很明显,这位大珠慧海禅师也是反对佛性"遍一切处"论的。

就有关史料看,在禅宗内部,执著于"佛性遍一切处"泛神论的是牛头山法融禅师和天台山云居禅师等"先辈大德";既强调"佛性遍一切处",又强调"无情无佛种"的是禅宗六祖慧能;至于

神会禅师和大珠禅师等人则只是承袭了慧能的"一切众生皆有佛性(有情有佛种)"、"无情无佛种"一个方面的观点。

据我的初步考察，佛性问题在印度佛教(大乘)中，大致是两种观点，一种认为"一切众生皆有佛性"，另一种则认为并非"一切众生皆有佛性"。至于"佛性遍一切处"论，印度佛教(大乘)中实未见。如果这一考察大体无误，那么佛性论上的泛神论，当是禅宗等中国佛教所独有。而禅宗等中国佛教出现这一倾向，又与道家庄子的道"无所不在"的泛神论影响有直接关系。

如果说，在世界观上坚持真如佛性(缘起)论、解脱论上坚持一切众生皆有佛性的思想是禅宗、天台宗和华严宗等几个中国佛教宗派共同的立场，那么，在宗教实践观上提出"自心顿现真如本性"的"顿悟"说，则是禅宗(南宗)一宗独具的观点了。据《坛经》载，慧能说："自性常清净，日月常明，祇为云覆盖，上明下暗，不能了见日月星辰，忽遇惠风吹散卷尽云雾，万象森罗，一时皆现。"慧能又说："一切万法尽在自心中，何不从自心顿现真如本性。"意思就是说，人人具有真如佛性，只是由于受"妄念"浮云覆盖，才使人不能自我体悟真如本性。所以一切盼望成佛的众生，只须去除"妄念"，豁然开悟，瞬刻间即可"见性"而入"佛地"。

慧能是这一世界观上持真如佛性(缘起)论、解脱论上持真如佛性论、宗教实践观上持真如佛性"顿悟"论的禅宗(南宗)的实际创立者。他能够创立禅宗(南宗)，同他广泛接受印度佛学的影响有关。据史料记载，慧能虽然不识字，但他接受过宣扬"凡所有相皆是虚妄"思想的空宗经籍《金刚经》的影响，也接受过宣扬"一切众生皆有佛性"思想的有宗经籍《涅槃经》的影响，还接受过主张宇宙万有乃心造、人的认识对象不在外界而在内心这一思想的《楞伽经》的影响。

但是，慧能与照抄照搬印度佛学思想的唯识宗大师不同，他在广泛吸收印度佛教思想的过程中，能创造性地使其与中国传统思想相融合一，使印度佛教趋于中国化。慧能创立的禅宗(南宗)使佛教完全中国化，具体表现为：与印度佛教那种将众生能否成佛的问题归结为“无明”(十二因缘第一种、引起轮回烦恼总根源的“三毒”之一、染)与“真如”(本净一佛性)之间的矛盾，并且将“无明”视为矛盾主要方面的观点不同，慧能等人坚持将众生能否成佛的问题归结为：“真如”(本觉一佛性)与“无明”的矛盾，并且将“真如”视为矛盾主要方面的观点。禅宗在众生能否成佛的问题上坚持把“真如”(本觉一佛性)视为矛盾主要方面的观点，其要害在于从根本上改变了印度佛教在众生能否成佛的问题上强调排除“无明”方可成佛的外因决定论立场，确定了中国佛教在众生能否成佛的问题上强调只要返观自心、着力体悟那先天固有的“本觉”之性即可成佛的内因决定论立场。禅宗在众生成佛问题上的这一“改变”(印度佛教的外因决定论)与这一“确定”(中国佛教的内因决定论)，使它同中国传统思想中人成为“圣人”(儒家)、“至人”(道家)主要靠本人努力的内因决定论相趋一致。所以当有僧向大珠慧海禅师发问“儒、释、道三教同异如何”时，大珠慧海禅师率直答道：“大量者用之即同，小机者执之即异，总从一性上起用，机见差别成三”(《五灯会元·卷三》)。而中国封建社会中的文人士大夫之所以能“据于儒、依于老、逃于禅”，说穿了，就在于儒、道、禅三家的“思想之花”长在同一块服膺“人性论”的神州大地(人内心先天具有真善美的仁义之性，或自然之性，或真如佛性)上。由此，或为儒、或为道和或为禅，对人生态度也就无需作出一百八十度的根本性调正和改变。

请看禅宗将众生能否成佛的问题归结为"真如"(本觉—佛性)与"无明"的矛盾,并将"真如"视为矛盾主要方面的有关论述:

《六祖能禅师碑铭》载慧能语:"大身过于十方,本觉超于三世。"

《坛经》载慧能语:"菩提般若之知,世人本自有之";"自色身中,……自有本觉性。"

《神会语录》载神会语:"问:本有今无偈,其义云何? 答曰:据《涅槃经》义,本有者本有佛性,今无佛性。问:既言本有佛性,何故复言今无佛性? 答曰:今言无佛性者为被烦恼盖覆不见,所以言无。"

《禅源诸诠集都序》载宗密语:"源者是一切众生本觉真性,亦名佛性,……众生虽本有佛性,而无始无明覆之不见。"

《五灯会元·卷二》载密宗语:"一切众生无不具有觉性。"由以上引文可见,在禅宗这里,"佛性"的基本内涵是"本觉",意指众生先天具有觉悟成佛之心性,而在印度佛教那里,"佛性"的基本内涵是"本净",意指人的心性本该是寂净无染的。二者的内涵有很大差别。

禅宗在佛性论上的这一创新,大概受到《大乘起信论》"心性本觉"说的启迪,但这毕竟是外在的表面的联系;而受中国本土儒家"性善论"的影响,与孟子"人之所不学而能者其良能也,所不虑而知者其良知也"(《孟子·尽心上》)、"仁义礼智非由外烁我也,我固有之也"(《孟子·告子上》),"人皆可以为尧舜"(《孟子·告子下》)、"万物皆备于我矣,反身而诚,乐莫大矣"(《孟子·尽心上》)等观点才是内在的本质的联系。

由于印度佛教将众生能否成佛的问题归结为"无明"(染)与

"真如"(本净一佛性)的矛盾,所以在印度佛教那里,消除"无明",将染污之心改变为清净之心,需要经过年深月久的苦苦修持,一点一点地改变,方能得到解脱,以致进入涅槃境界。与印度佛教不同,禅宗将众生能否成佛的问题归结为"真如(本觉一佛性)与"无明"的矛盾,并且将"真如"视为矛盾主要方面,所以在禅宗这里,众生成佛,无需长年累月的苦苦修持,只要"返观推穷心"、"从自心顿现真如本性",刹那间即可得到解脱,获得涅槃。

禅宗标举"从自心顿现真如本性"的顿悟说,可能受到东晋僧人竺道生的"顿悟"成佛说的启迪。据慧达《肇论疏》述竺道生之旨云:"竺道生法师大顿悟云,夫称'顿'者,明理不可分;'悟'语极照。以不二之语,符不分之理。理、智恚释,谓之'顿悟'。"意思 即是说,佛理乃不可分之整体,故悟亦不应划分阶段。案,竺道生的"大顿悟"说,原是针对支道林"小顿悟"说而发的。据《世说新语·文学篇》刘孝标注云:"支(道林)法师传曰:法师研十地(又称十住,即佛教徒修行的十个阶位——引者),则知顿悟于七住。"意思就是说,佛教徒修行至"七住"(十个阶位中的第七个阶位),虽功行未满,然而神慧具足,阛照一切,故于此即已顿悟了。

禅宗主张"直指人心,见性成佛"的顿悟说,虽然可能受到支道林、竺道生等的顿悟说的启迪,但二者的差别毕竟是明显的。支道林的"小顿悟"实属由"渐"(渐修)而"顿"(顿悟)的修行阶段论;竺道生的"大顿悟"虽然反对"悟"可划分阶段的观点,但并不废弃渐修;而禅宗的"顿悟",是一了(悟)百了,一通(觉)百通,"放下屠刀"可"立地成佛"的。

笔者以为,禅宗在众生成佛的问题上标奉"顿悟"成佛说,从

根本上讲，是受中国本土道家的不为物役而返观自心即可求得精神自由的思想的影响，而与庄子的“瞻彼阕室，虚室生白”(《庄子·人间世》)、“朝彻而后能见独”(《庄子·大宗师》)等观点有内在的、本质的联系。顺便指出，在中国佛学史上最早提出“顿悟”(小顿悟)说的那位高僧支道林即是一位《庄子》专家，他讲解《庄子·逍遥游》，竟能“卓然标新理于二家(指庄学权威向秀和郭象——引者)之表，立异义于众贤之外”，以至大书法家王羲之听后，为之“披襟解带，留连不能已”(《世说新语·文学篇》)。说支道林在晋代提出顿悟说，就受到《庄子》的影响，恐不属毫无根据的猜测。

禅宗虽然接受了儒家思想和道家思想的影响，但与儒家思想和道家思想毕竟有着明显的差别。简言之，即：儒家孟子鼓吹性善论，强调内向扩充“善端”的目的在于使人皆成为“兼善天下”的尧舜一类“圣人”，最终维护封建宗法制；禅宗宣扬佛性论(本觉之性)，强调内向体悟佛性的目的在于求得解脱，最终超尘出世。道家庄子鼓吹“朝彻而见独”论，目的在于使精神从仁义之道的束缚中解脱出来而与充满生机活力的天地之道相合为一，最终进入无为而又无不为的人生境界；禅宗宣扬“顿悟”成佛说，目的在于使精神从仁义之道(社会)和天地之道(自然)的束缚中解脱出来，刹那间进入个体本体(心)与宇宙本性(佛性)圆融一体的无差别境界，从而获得瞬间永恒(我即佛)的直觉感受。

由此可见，禅宗实是印度佛教的中国化，亦即中国化的佛教。禅宗佛学不但与印度佛教哲学有根本区别，而且与中国传统思想的儒家哲学和道家哲学亦有很大的差异。所以，客观地说，禅宗佛学是印度佛教哲学与中国传统哲学思想相合为一而且有颇多创新发挥的中国佛教哲学。

2. 禅宗美学

禅宗坚持“一切众生皆有佛性”的思想，认为“沉沦苦海”之中的众生脱离“苦海”的唯一途径是：返观自性，自悟本心。一旦于自心“顿悟”佛性，即进入涅槃境界，而精神也就随之得到解脱。

由此，在世界观上，否定外部物质世界的客观性，肯定个体心灵感受的唯一实在性；在解脱论上，否定外在的一切权威和偶像，肯定“自具本心，自成佛道”的“自力”精神；在宗教实践观上，否定理性思维的地位，肯定内向的“顿悟”具有刹那间体悟真如佛性的妙用，等等，成了禅宗的《坛经》以及大量的“灯录”和“语录”所述内容的主旨所在。而禅宗对中国美学的影响，主要也就集中在这些方面。

(1)作为禅宗世界观基石和解脱论核心的“心”——“真如佛性”论对华夏美学的影响

①“一切法皆从心生”——强调“心”的地位和作用，肯定个体心灵感受的唯一实在性。

禅宗认为，“心”是世间一切事物和现象(“万法”)赖以存在的根本条件(因缘)，是宇宙万有或森罗万象得以产生的本源所在。他们说：“三界无别法，唯是一心作，当知心是万法之根本也”(玄觉禅师语)；“心者是总持之妙本，万法之洪源”(大珠禅师语)；“世界即心”(神会禅师语)。很明显，禅宗在心物关系上坚持以“心”为世间一切事物和现象的本源，是同它鼓吹内向体悟真如佛性的宗教实践论一脉相连的。

禅宗认定“心”是世界的本源，由此“心”也就实际上成了“万

法"的创造主:"万法从自性生"(《坛经》宗宝本),"一切法皆从心生"(《五灯会元·卷三》),"夫百千法门,同归方寸;河沙妙德,总在心源"(《五灯会元·卷二》)。既然"法"由"心"生、"境"由"心"造,于是如果"心"不动,那么世间的事物和现象也就无所谓有变化和运动。典型的事例有:"印宗法师讲《涅槃经》,时有风吹幡动,一僧曰风动,一僧曰幡动,议论不已。慧能进曰:不是风动,不是幡动,仁者心动。一众骇然"(《坛经》宗宝本)。按照禅宗的观点,这就叫做"心生种种法生,心灭种种法灭,故知一切诸法皆由心造"(断际禅师《宛陵录》)。换句话说,"心"是唯一的实体,在世界上唯有个体的心灵感受才具有实在性。

禅宗认定"法"由"心"生、"境"由"心"造,而"心"是空寂的,所以"心"所显现的世间一切事物和现象皆属虚幻不实。他们说:"一切境界,本自空寂,无一法可得","一切诸法,如影如响,无有实者"(《五灯会元·卷三》)。"名相不实,世界如幻"(《五灯会元·卷二》)。所谓"一切诸法,如影如响",并非说"心"所感受的外部世界为"无",而是说"心"所感受的外部世界既是存在(有)又是非存在(不有),并且非存在(不有)是其本质、存在(有)是其假象。所以禅师们说:"一乘圆教乃不有而有、不空而空义也"(《五灯会元·卷十二》)。"法本不有,莫作无见;法本不无,莫作有见"(断际禅师《宛陵录》)。总之,在禅宗看来,"心"所显现的世间一切事物和现象皆如梦幻泡影,犹如画家用笔画出的青山绿水、夹竹桃花一样虚幻不实。所以行伟禅师上堂云:"大众见么?开眼则普观十方,合眼则包含万有……若道不见,与死人何别?直饶丹青处士,笔头上画出青山绿水、夹竹桃花,只是相似模样"(《五灯会元·卷十七》)。惟清禅师则谓人曰:"诸方所说非不美丽,要之如赵昌(宋大画家)画花,花虽逼真而非真花也"

(《五灯会元·卷十七》)。

禅宗主张"心"是世界的本源,认为"一切法皆从心生",坚持"心"所显现的世间一切事物和现象如梦幻泡影,强调唯有个体心灵感受才具有实在性,诸如此类的观点,在哲学上明显地属于主观唯心论。但是禅宗佛学原是宗教(哲学)的、道德的、审美的复合体,当禅宗佛学渗透到艺术和审美领域时,它那高扬"心"的地位和作用的思想,却从另一个侧面(主体性),刺激了中国美学的发展。

其一,艺术创造的天地本应广阔无比。受禅宗"心"是世界本源的思想影响,中唐以后,在美学领域出现了不同于"载道"论和"畅神"论的"写心"论(宋陈郁论画)、"写意"论(宋欧阳修和苏轼论画)、"心即境"论(宋方回论诗)、琴"所以吟其心"论(明李贽论乐)等观点,它们对艺术表现主体心灵感受的倾向,均持积极的肯定的态度。

在艺术创造领域则出现了与以往描写主体和客体和谐统一的艺术不同的、以表现个体心灵感受为基本内容的艺术。唐王维的部分诗、宋苏轼的部分词赋和散文、元倪瓒的一些画作,即是这类艺术的代表。清王士祯说:"王(维)裴(迪)辋川绝句,字字入禅"(《带经堂诗语·卷三》)。说王维的辋川绝句"字字入禅"固属夸张,但是王维的辋川绝句中的确含有与禅相通的东西。例如,《鹿柴》云:"空山不见人,但闻人语响;返景入深林,复照青苔上。"《辛夷坞》云:"木末芙蓉花,山中发红萼,涧户寂无人,纷纷开且落。"《竹里馆》云:"独坐幽篁里,弹琴复长啸,深林人不知,明月来相照。"这些诗所流露出来的,是一种像禅那样的透过流转不已的自然景色似已悟到"动即静"、"色即空"乃宇宙人生真谛的思绪。苏轼《送参寥诗》说:"欲令诗语妙,无厌空且静,静

故了群动，空故纳万境，……诗法不相妨，此语当更清。"显然是对王维这类诗作的首肯。其实在苏轼的部分词赋和散文中，同样也包含着与禅相通的东西。即以脍炙人口的词作《念奴娇·赤壁怀古》为例，表面的慷慨豪放、豁达大度，掩饰不了内心深处那种功名如烟、人生如寄、"人间如梦"的无尽感伤。苏轼尝有书与其侄云："大凡为文，当使气象峥嵘、五色绚烂，渐老渐熟，乃造平淡"(《竹坡诗话》)。在这段论"文"的文字背后，蕴含着一位阅世甚深的老者透过五光十色的外部世界早已体悟宇宙本体之谜的感喟。倪瓒的山水画专写江南太湖地区自然景色，其构图多平远风光，往往是近景平坡一面、杂树三五株、茅屋一二椽，中景是一片澄静的湖水，远景是透迤的山峦，一般不画人。整个画面追求荒寒平淡的意境，流露出一种与禅相通的"喧寂同观"、"有无俱遣"的寂寞心绪。造成这一局面，就主观言，当然与画家本人"欲借玄窗学静禅"分不开。上述王维、苏轼、倪瓒等人受禅宗佛学影响所创作的这部分诗、词和画作大多缺乏面向社会，兼善天下的博大胸襟，也大多缺乏心向自然，礼赞生命的磅礴气势，但在表现个体对人生意义的探求和对宇宙本体的沉思上，却具有以往一味描写主体与客体和谐统一的艺术远所不及的思想深度。

其二，审美和艺术创造原本离不开主体审美心理的能动性和创造性。受禅宗"一切皆从心生"思想的影响，中国古典美学领域又一次出现极端重视主体审美心理能动性的观点。反映在中国画论领域，则有宋郭若虚的气韵"必在生知"、"出于灵府"、"本自心源"的论点，认为一幅画有无"气韵"完全取决于画家先天具有的"知"、"灵府"和"心源"作用的发挥。郭若虚上述画论中所使用的"心源"概念就本之于禅宗(如四祖道信的"河沙妙

德，总在心源”）和天台宗（如四祖智颢的“返照心源，以知佛性”）等中国佛教僧侣的有关言论和著述。此外，宋范宽提出：“前人之法未尝不近取诸物，吾与其师于人者未若师诸物也，吾与其师于物者未若师诸心也”（《宣和画谱》）。在绘画创作论上，主张与其师人不如师物，与其师物不如师心的观点，坚持返师于自心即可创造出美的中国画的极端立场。与郭若虚一样，范宽的画论主张也烙有禅宗佛学影响的印记。

其三，凡艺术均应虚实统一。受禅宗“心”所感知的世间“万法”皆虚幻不实论的影响，中国古典美学鄙弃刻意模拟和机械复制客体对象的照相式艺术，追求情景交融、心物合一、虚实统一犹如“水中月”的艺术。例如，宋严羽推崇唐诗之“妙处”说：“盛唐诸人惟在兴趣，羚羊挂角，无迹可求。故其妙处，透彻玲珑，不可凑泊，如空中之音，相中之色，水中之月，镜中之象，言有有尽而意无穷。”（《沧浪诗话》）明汤显祖论诗“美”说：“诗乎，机与禅言通，趣与游道合。禅在根尘之外，游在伶党之中。要皆以若有若无为美。通乎此者，风雅之事可得而言。”（《玉茗堂文之四·如兰一集序》）明王骥德对戏曲美学有深刻的把握，论用事则提出：“曲之佳处，不在用事，亦不在不用事，……又有一等事，用在句中，令人不觉，如禅家所谓撮盐水中，饮水乃知咸味，方是妙手。”论咏物则提出：“咏物毋得骂题，却要开口便见是何物。不贵说体，只贵说用。佛家所谓不即不离，是相非相，只于牝牡骊黄之外约略写其风韵，令人仿佛中如镜传影，了然目中，却摸捉不得，方是妙手。”（《曲律》）上述严羽、汤显祖和王骥德诸人强调诗曲之妙在虚实统一的思想，均直接受到禅宗佛学的影响。当然，在中国美学史上，早在禅宗兴起之前即已有人提出艺术贵在虚实统一观点，但是将虚实统一上升到诗“美”“妙”奥秘所在的美学

高度，那显然是在禅宗兴起之后，受禅宗佛学思想直接影响的结果了。

②“自性本自具足”——高扬主体“自性”的意义和价值。

禅宗认为：“自性本自具足”，“自性本自清净”，“自性本不生灭”。就是说，一切众生先天具有独立自在的、圆满自足的、清净无染的“自性”。禅宗还认为：“此三身佛从自性生，不从外得”，“佛是自性作，莫向身外求”，“心外别无佛，佛外无别心”，“自心是佛”。这也就是说，“佛”不在“身外”，也不在“心外”。“佛”就在“自性”中，就在“自心”中。

禅宗强调“自性本自具足”，坚持的是一种众生成佛不靠外在任何力量的“自己解放自己”的立场。由此，在禅师的眼中，一切救世主如同粪土：“达磨是老臊胡，释迦老子是干屎橛，文殊普贤是担屎汉”（宣鉴禅师语），“菩萨罗汉尽是枷锁人的物”（慧照禅师语）。身外的一切偶像均在打倒之列：“逢佛杀佛，逢祖杀祖”（慧照禅师语）。世上所有的佛经都在抛弃之列：“十二分教（十二大经）是鬼神簿、拭疮疣纸”（宣鉴禅师语）。总之，禅宗不承认救世主、也不承认外在的任何偶像和权威，实际上在佛教内部掀起了一场宗教革新的运动。对禅宗在佛教内部掀起的这场宗教革新运动的意义，当然不可估计过高，然而禅宗敢于向传统发起挑战的胆略和勇气，客观上起了激励进步思想家起来同形形色色的精神枷锁进行斗争的作用。禅宗在历史上一定程度地扮演了反对旧传统的“先行者”角色，当是无可抹煞的事实。

禅宗强调“自性本自具足”，主张“自具本心，自成佛道”，所奉行的是众生成佛唯靠本身努力的立场。禅宗史籍中收录了许多宣扬这一思想的“公案”。其中有代表性的如：德山（宣鉴）和尚“长讲《金刚经》为业，后闻南方禅宗大兴，罔措其由，遂罢讲、

散徒、携疏钞南游。先到龙潭(崇信禅师)……,至夜入室侍立。更深,潭(龙潭)曰:子何不下去。山(德山)遂珍重、揭帘而出,见外面黑,却回云:外面黑。潭(龙潭)乃点纸烛度与山(德山),方接次,潭(龙潭)便吹灭。山(德山)于此忽然大悟"(《正法眼藏·卷五》)。龙潭崇信禅师既"点纸烛度与山"而复"吹灭",这是因为按照禅的观点,任何想求光明、想入佛国者,唯有靠自身努力,他人或它物于此均无可替代。又如:"黄蘗(断际禅师)谓临济(义玄禅师)云:'我最得者(这)柱杖气力。'临济近前夺下柱杖,推倒黄蘗。黄蘗遂云:'扶起我来,扶我起来!'时有一僧近前扶起,云:'和尚争容得者(这)风颠汉凭地无礼。'黄蘗却打其僧数下"(《古尊宿语录·卷二十九》)。黄蘗断际禅师抡起柱杖而言"我最得这柱杖气力",是故意以违背禅道(不假外力)之言行举止试探(考验、印证)他人是否都已悟禅。义玄禅师"近前夺下柱杖,推倒黄蘗",表明他于禅早已"登堂入室";一僧"近前扶起"黄蘗,且言词激烈,又表明此僧于禅尚是"擀面杖吹火"。黄蘗不打临济,却打此僧,当在催其猛醒。

禅宗这种"自性本自具足"的解脱(成佛)论,实际上是种内因决定论。本来,在成"人"(或圣人、或至人)的问题上,重视内因,原是中国传统思想(或儒家,或道家)的一大特色。但是将内因强调到唯一(无二)的绝对的程度,则似始自禅宗。禅宗坚持内因决定论,事实上把自身看作一个尽善尽美、独立自足的封闭型系统,在哲学上显属唯心论、唯意志论。但是,禅宗这一思想在特定的历史条件下又具有摆脱外物的桎梏和钳制,肯定个体自身价值的积极面,从这个角度讲,那么禅宗这一"自性本自具足"的思想在历史上又绝非一无是处了。

就美学范围而言:其一,禅宗强调"自性本自具足",认为入

先天具有圆满自足的"自性",只要体悟"自性"之所在,即可得到解脱、获得自由。受禅宗这一思想的影响,明清之际的美学思想领域中,兴起一股冲破程朱理学的束缚,以求个性解放的思潮。李贽、汤显祖和袁宏道等人即是这一思潮的代表人物。李贽美学思想的核心是"童心"说。他的观点是:"童心者,真心也","心之初也","绝假纯真、最初一念之本心也","天下之至文,未有不出于童心焉者也"。而人要恢复并保持"童心",就须摆脱理学的束缚和影响:"然则《六经》、《语》、《孟》,乃道学之口实、假人之渊薮也,断断乎其不可以语于童心之言明矣"(《焚书·杂述》)。李贽在明末宣扬"童心"说,矛头直接针对程朱理学,具有反封建的追求个性解放的进步意义。毋庸赘言,李贽笔下这一"绝假纯真"的"心之初"的"童心",与禅师口中的"本觉"的"本净"的"自性",相去无几,前者(童心说)直接蹈袭后者(自性说)而来。

其二,受禅宗"自性本自具足"思想的影响,在明清之际的艺术创作领域中,涌现出一批敢于与抱残守缺、泥古不化、拜倒在前人脚下的守旧风气进行斗争,追求艺术个性、崇尚艺术独创精神的诗人,画家和小说家。石涛在这方面就是个有代表性的人物。他在一则画跋中说:"画有南北宗,书有二王法。张融有言:不恨臣无二王法,恨二王无臣法。今问南北宗:我宗耶?宗我耶?一时捧腹曰:我自用我法。"他在《画语录》中又说:"我之为我,自有我在。古之须眉,不能生在我之面目;古之肺腑,不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑,揭我之须眉。纵有时触着某家,是某家就我也,非我故为某家也。"这就是说,要想使自己成为一名真正的艺术家,就必须摆脱传统成法的束缚,跳出前人规范的窠臼,用自己的笔,抒发自己对生活的真情实感。我们不难看出,石涛的这一思想与禅宗否定外在的权威和偶像、肯定主体

"自性"的意义和价值的观点，是一脉相承的。

其三，作为禅宗精髓所在的"自性本自具足"论，极端重视主体自身的能动性和创造性，不但在中国艺术史上，而且在日本等国的艺术史上，都曾产生过积极的影响。据说，"禅宗在日本被称为一种'自力'的思想体系。所谓'自力'，就是人通过他自己的努力来达到他精神上的目标，而不依赖任何外界力量"（商居翰《日本收藏的中国宋元禅宗绘画》）。另外，澳大利亚著名艺术家奥尔班在谈到青年怎样才能使自己成为艺术家时也说："我对学生的态度与禅宗法师对他们弟子的态度有着相似之处。当某人来向我求教并希望成为我的学生时，我首先要问他是否知道艺术本不能教授。我要告诉他，我所能做的是指给他一个正确的方向，而他个人的创造道路要由他自己去找"；"我的观点是，我们每个人都是天生的艺术家，尽管世上真正的艺术家很少，但这个奇怪的观点是与同样奇怪的禅宗格言'人人自心本有佛性'是一致的"（见《禅宗与艺术家》，载《美术学报》第七期）。

③"佛性遍一切处"——禅宗的泛神论

禅宗内部有一派在世界观上坚持"佛性遍一切处"，带有浓厚的泛神论色彩。除前面已经提到的材料之外，还可举黄檗断际禅师和舒州龙门佛眼和尚的言论为例。黄檗断际禅师认为："万类之中，个个是佛，譬如一团水银，分散诸处，颗颗皆圆，若不分时，只是一块。此一即一切，一切即一"，"上至诸佛，下至蠢动含灵，皆有佛性"（黄檗断际禅师《宛陵录》）。舒州龙门佛眼和尚的《佛我无差偈颂》则云："青山是我身，流水是我命，……一性一切性，娑婆大圆镜"（《古尊宿语录·卷三十一》）。

这种带泛神论色彩的佛性论，印度佛教中少见，似为禅宗等中国佛教所独有。而禅宗等中国佛教在佛性论问题的泛化倾

向，大概与道家庄子道“无所不在”思想的影响有关。

受禅宗泛神论和道家泛神论的影响，在中国画家和诗人的心目中，宇宙万有并非死的存在，而是一山一水有“性情”、一草一木栖“神明”。并且宇宙万有所蕴含的生命力与画家诗人自身的生命力，是息息相通、“心心相印”的。例如，唐代顾况《画山水歌》云：“山峥嵘，水泓澄，漫漫汗汗一笔耕，一草一木栖神明”。明代唐志契的《绘事微言》云：“山性即我性，山情即我情，……水性即我性，水情即我情，……岂独山水，虽一草一木亦莫不有性情，……画与写者，正在此着精神。”

（2）作为禅宗宗教实践论的“顿悟”说对华夏美学的启迪

禅宗认为，真如佛性“犹如水中月”、“亦空亦不空”、“在声色又不在声色”、“犹如太虚廓然荡豁”。如果强为之描述，那似乎可以这样说：这真如佛性“玄妙难测，无形无相……（如）水中盐味，色里胶青，决定是有，不见其形”（《五灯会元·卷二》）。

所以禅宗提出，“道不属知，不属不知。知是妄觉，不知是无记”（《五灯会元·卷四》）。它不可称道，也不宜言说，实属神秘的玄妙的精神实体。由此，第一，真如佛性非感官可直接感知：“法身无相，不可以音声求”（《五灯会元·卷十四》）；“目前无法，意在目前，不是目前，法非耳目之所到”（《五灯会元·卷五》）。第二，真如佛性亦非理智可直接把握：“妙道之言，岂可以文字会”（《五灯会元·卷十四》）；“诸佛妙理，非关文字”（《坛经》宗宝本）。这是因为任何语言（文字）、概念（范畴）都具有确定性、有限性、相对性，而真如佛性却带有不确定性（模糊性）、无限性和绝对性特征。所以禅师再三申言：“我此禅宗，从上相承以来，不曾教人求知求解”（黄蘖希运禅师《传法心要》）；“我若东道西道，汝则寻言逐句；我若羚羊挂角，汝向甚么处扪摸”（《五灯会元·卷七》）。意

思就是说，如果执著于语言文字，迷恋于逻辑推理，那就会妨碍和束缚人们去把握（体验、参悟）真如佛性。所以禅宗标榜“不立文字”，反对僧徒做“知解宗徒”。如果有人试图运用概念（范畴）来“知解”真如佛性，那肯定是“粗言”、“死语”、“戏论之类”，那也肯定是愚蠢的徒劳的“南辕北辙”式的尝试。

那么，该通过什么途径去把握（体验、参悟）真如佛性呢？禅宗认为，只有通过“顿悟”，即：“令自性顿悟”、“令学道者顿悟菩提”，“于自性顿现真如佛性”（《坛经》）。

这里需要指出：禅宗所标榜的这一“顿悟”，严格地说，并不属于认识论（哲学）范畴。我们无法用认识论中的感性认识（感觉、知觉、表象）来囊括其全貌，也无法用认识论中的理性认识（概念、判断、推理）来穷尽其内涵。禅宗所标榜的“顿悟”，基本上是个心理学（宗教心理学——审美心理学）概念。它包含有感性、理性，但又超越于感性、理性，实是由感知、理解、情感、联想诸种心理因素（机制）积极参与的（互相融合、彼此渗透）、带有某种神秘色彩的直觉感受（心理现象）。

简而言之，这种“顿悟”，包含有感知，但又并不等同于感知。禅师在悟道之际，个体生命与世间万物保持着感性直接联系。悟道者非但不切断同外部世界的联系渠道，相反地往往通过对生生不息的物质世界（色）的感性联系，来参悟那永恒（超生死）的、绝对（超时空）的心灵——宇宙本体（真如佛性）。在禅宗的公案中，志勤禅师“见桃花而悟道”，即为显例（《五灯会元·卷四》）。所以禅师说：“本心（真如佛性）不属见、闻、觉、知，亦不离见、闻、觉、知”（黄檗断际禅师《传法心要》）。它包含有感性，但旋即超越于感性，瞬刻间，已跃向真如佛性这一神秘的精神本体。

这种“顿悟”，包含有理解。禅师在悟道之际，并非万念寂灭、心如死灰，而是“外现瞪瞪暗钝，心中明若琉璃”（大珠禅师《顿悟入道要门论》）；也并非“百物不思（想）”，而是“不断百思想”（《坛经》）。用慧能的话说：“我此法门，从上已来，顿渐皆立无念为宗”（《坛经》）。而所谓的“无念”，不是“不思想”，而是“对境心数起”、“于诸境上心不染”。一方面把世间一切是非善恶好丑视为虚妄、全不放心上，另一方面对真如佛性的体悟则是“念念而不忘”。所以慧能说：“无念者，于念而不念”（《坛经》）。亦即时时刻刻体念真如佛性（“于念”），又随时随地排除对尘世俗务的妄思杂念（而不“念”）。以例言之，药山惟俨禅师参禅：“坐次，僧问：‘兀兀地思量什么？’师曰：‘思量个不思量底。’曰：‘不思量底如何思量？’师曰：非思量’。”（《五灯会元·卷五》）。总之，禅宗的这一“顿悟”，包含有理性，但又并不等同于理性（逻辑思维），转瞬之际，它已返归和落脚于感性，从而达到对真如佛性的直接体验。

这种“顿悟”，也包含有情感。但这种“情”指的是“圣情”，那种与“圣情”相对立的“凡情”则在排除之列。禅师云：“今言无情者，无凡情，非无圣情也。”那么什么是“凡情”、什么是“圣情”呢？禅师的回答是：“若起二性，即是凡情；二性空故，即是圣情”，“不生有无、善恶、爱憎，名二性空”，“无憎爱心即是二性空”（大珠禅师《顿悟入道要门论》）。所以确切地说，禅师“顿悟”之际的这种“圣情”乃是那种“见色不乱”、“无所住心”、摆脱世间人生利害得失、是非好恶诸烦恼的超尘出世之情。如果这一分析大体无误，那么笔者不赞成时下中国美学史界那种笼统地提禅宗“如同儒家和道家那样”也讲“情”的观点。至于有的专家学者为了论证“禅宗也讲情”的命题，引述《坛经》的“有情即解动，无情即不

动，……无情无佛种"、引述《神会语录》的"佛性遍一切有情，不遍一切无情"、"无佛种者所谓无情物也"为据，那就明显地弄错了上述引文内"有情"与"无情"的含义。事实是，这位美学史专家所引录的《坛经》与《神会语录》有关文字，其本意在反对禅宗内部主"无情有性(佛性)"一派的泛神论(以牛头宗为甚)。引文中的"有情"原是人和一切有情识生物(众生)之通称，"无情"原是草木瓦石等无情识物之通称。换言之，引文中的"有情"和"无情"之"情"均非指今日心理学概念的感情。

这种"顿悟"，还包含着联想。禅师在悟道之际，受某"机"(或"机缘")的触发或引发，常借助于联想，将两个(或两个以上)并不相关的事物和现象对接一起，通过二者的撞击，迸发出心灵的火花，倏忽之间体悟到平日百思(逻辑思维)不得其解的人生之"谜"。这里有必要对禅师悟道的条件(机或机缘)作一简单剖析。一般地说，禅师悟道离不开"机"的触发或引发，其中可分两类：第一类，本人触"机"而顿悟，如志勤禅师"因见桃花而悟道"(《五灯会元·卷四》)。第二类，祖师以"机"接引或点拨参道者，此"机"又可细分三种，即：(甲)某一事物或现象。例如，善道禅师"一日随头(石头希迁禅师)游山次，头曰：'汝与我斫却面前树子，免碍我。'师(善道禅师)曰：'不将刀来。'头乃抽刀倒与，师曰：'何不过那头(刀头)来？'头曰：'你用那头(脑袋瓜)作什么？'师即大悟"(《五灯会元·卷五》)。(乙)某一动作。例如，"水潦和尚初参马祖，问曰：'如何是西来的的意？'祖(马祖)曰：'礼拜着！'师(水潦和尚)才礼拜，祖(马祖)乃当胸(心)踏倒。师(水潦和尚)大悟"(《五灯会元·卷三》)。(丙)某一语言形象。例如，"师(大安禅师)即造百丈(百丈怀海禅师)，礼而问曰：'学人欲求识佛，何者即是？'百丈曰：'大似骑牛觅牛。'师曰：'识得后如

何?'丈(百丈)曰:'如人骑牛至家。'师曰:'未审始终如何保住?'丈(百丈)曰:'如牧牛人执杖视之,不令犯人苗稼。'师自兹领旨"(《五灯会元·卷四》)。在禅宗中,祖师以上述甲乙丙三项中的某一项("机")接引参道者时,运用的乃是"借事明心,附物显理"(《五灯会元·卷四》)的"比"形式,亦即以彼物而比此物的比体(赋、比、兴之一者)手法。正因为在禅宗这里,祖师以"机"接引参道者时经常运用比体,所以禅"顿悟"的"悟"(心理活动)中,极难排除联想这一心理机制。

还应指出,这种"顿悟",在形式上带有偶然的突发性。禅师悟道,常常是受某一机缘的触发或点发而"豁然晓悟"、"悟则刹那间"、"即时豁然还得本心"、"其解脱在于一瞬"。例如,智闲和尚"一日芟除草木,偶抛瓦砾,击竹作声,忽然省悟"(《五灯会元·卷九》)。当然,这种带有偶然突发性的不自觉的、无意识的"豁然晓悟",实得于平日自觉的、有意识的孜孜追求中。借用某尼诗比况之,那就是:"尽日寻春不见春,芒鞋踏破陇头云。归来笑拈梅花嗅,春在枝头已十分"(《鹤林玉露》)。

这种"顿悟",在形式上还具有个体直觉性特征,即所谓"回首不逢,触目无对;一念普观,廓然空寂;此之宗要,千圣不传;直下了知,当处超越"(《五灯会元·卷十八》)。即所谓"闻中生解,意下丹青,目前即美"(《五灯会元·卷五》)。以禅宗公案为例:慧明和尚向慧能求法,慧能云:'汝既为法而来,可屏息诸缘,勿生一念,吾为汝说。'明(慧明)良久。慧能云:'不思善,不思恶,正与么时,那个是明(慧明)上座本来面目?'慧明言下大悟……曰:'惠明虽在黄梅,实未省自己面目,今蒙指示,如人饮水,冷暖自知"(《坛经》宗宝本)。黄檗断际禅师亦云:"一等学禅,莫取次妄生异见,如人饮水,冷暖自知"(《宛陵录》)。换言之,禅师刹那间

"顿悟"所得到的对真如佛性的体悟，犹如人喝水，是冷是热，唯有本人才有真切的实际的体验和感受。

禅宗这种"直指人心"、"见性成佛"的顿悟，与艺术和审美活动有相似或相通之处。艺术和审美活动同样地不属依靠概念、判断、推理来认识对象的逻辑思维（哲学认识论），而是依靠感知、理解、情感、联想诸种心理因素综合一体（彼此渗透、相补相生）积极活动以把握对象的形象思维（直觉感受、心理学）。

由此，受禅宗顿悟说的影响和启发，中国美学史上，很早就有美学家指出艺术和审美活动的基本特征在于"悟"（或"妙悟"），正确地把握到艺术和审美活动的一般规律。其中成就最突出者要推宋代的严羽。他在《沧浪诗话》中说："大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。"盛唐诗人能取得极高的艺术成就，是因为这些诗人懂得"妙悟"。所以严羽提出："惟悟乃为当行，乃为本色。""悟"不但是诗歌艺术创作的心理特征，而且也是诗歌艺术欣赏的心理特征。

严羽之后，"借禅以为喻"的美学思想家，代不乏人。例如，明代的谢榛说：作诗"非悟无以入其妙"。又说："诗有天机，待时而发，触物而成；虽幽寻苦索，不易得也"（《四溟诗话》）。前一段话指出诗歌贵在妙悟，后一段话则指出诗歌创作中有不同于理性思维（"幽寻苦索"）的灵感和直觉心理现象的存在。谢榛对诗歌创作心理特征的揭示和把握，明显地烙有禅宗顿悟说影响的痕迹。再如，明代的胡应麟说："禅则一悟之后，万法皆空，棒喝怒呵，无非至理；诗则一悟之后，万象冥会，呻吟咳唾，动触天真"（《诗薮》）。明末清初的陈宏绪说："禅以妙悟为主，……诗亦如之，此其相类而合者也。然诗以道性情，而禅则期于见性而忘情"（《尺牍新钞·二集》）。胡应麟和陈宏绪两人，在禅宗顿悟说

的影响和启迪之下，进一步研究艺术创作(欣赏)的心理特征，他们不但看到了诗歌创作(欣赏)活动与禅宗“顿悟”的“相类”相通之处，而且还看到了诗歌创作(欣赏)活动与禅宗“顿悟”的相异相别之点，其认识比之于严羽和谢榛来，似又“后来者居上”了。

(3)禅宗有关理想境界的涅槃说给华夏美学的提示和启发

禅宗是印度佛教的中国化，也是印度佛教在中国的世俗化。它填平彼岸世界(佛土)与现实世界(人生)之间的鸿沟，使彼岸世界与现实世界仅存一纸“空间”与“一刹那”时间的间隔，“佛法在世间，不离世间觉”，僧徒只须返观自性，豁然体悟本觉真性，即进入“涅槃”的理想境界。借用六祖慧能的话说：“若悟自性，亦不立菩提涅槃，亦不立解脱知见，无一法可得，方能建立万法，若解此意，亦名佛身，亦名菩提涅槃”(《坛经》宗宝本)。

既然禅师体悟真如佛性(本觉)之后，依然生活在现实世界中，“是以解道者，行住坐卧，无非是道；悟法者，纵横自在，无非是法”(大珠禅师语)；而且有的禅师“一日不作，一日不食”(怀海禅师)，还继续从事简单的生产劳动，那么从一定意义上讲，悟道的禅师与世俗常人也就并无多大区别了。

然而悟道的禅师与世俗常人毕竟是有区别的，并且区别还很大。这种区别表现为：禅师一旦“悟”(顿悟)道，刹那间即进入“无差别”的精神境界(涅槃)。即：自识本心，自见本性，悟即原无差别(《坛经》)。真解脱者，即同如来，知见广大深远，一无差别故(《神会语录》)。有关禅师所进入的这种“无差别”精神境界(涅槃)的一般特点，我们在有关的禅宗史籍中可以找到较详细的描述和介绍。例如：

问：“如何是大乘顿悟法要？”师(怀海禅师)曰：“汝等先

歇诸缘，休息万事。善与不善，世出世间，一切诸法，莫记忆，莫缘念，放舍身心，令其自在。心如木石，无所辨别。心无所行，心地若空，慧日自现，如云开日出相似。但歇一切攀缘、贪嗔爱取，垢净情尽。对五欲八风不动，不被见闻觉知所缚，不被诸境所惑，自然具足神通妙用，是解脱人。……不被一切善恶、空有、垢净、有为无为、世出世间、福德智慧之所拘系，名为佛慧。是非好丑、是理非理，诸知见情尽，不能系缚，处处自在，名为初发心菩萨，便登佛地。”（《五灯会元·卷三》）

问："如何得自由分？"师（怀海禅师）曰："如今得即得。或对五欲八风，情无取舍，悭嫉贪爱，我所情尽，垢净俱亡。如日月在空，不缘而照心；心如木石，念念如救头。然亦如香象渡河，截流而过，更无疑滞。此人天堂地狱所不能摄也。……能照破一切有无诸境，是金刚慧。即有自由独立分。"（《五灯会元·卷三》）

奉戒伊何，识其本性，……朗如秋月，皎若明镜，不染六尘，便登八正。（神会禅师《大乘顿教颂》）

这就是说，在得"自由分"过程中，禅师远离杂念，注心一境，以佛教的智慧（般若）"观照"整个世界，"照破一切有无诸境"，即"不被见闻觉知所缚"，又"不被诸境所惑"，也"不被一切善恶、空无、垢净、有为无为、世出世间、福德智慧所拘系"。心无所外，心地若空，"朗如秋月，皎若明镜"。刹那间洞察宇宙人生之迷、体悟真如佛性之所在，精神顿时获得自由，进入个体本体（"本觉"）与宇宙个体（真如佛性）合为一体（亦即天人合一）的通达无碍的境界，进入超越于有限世界（功利、物我、因果、生灭）的永恒的无限世界，当下获得一种从现实人生中解脱出来的"处处自在"的绝

对自由的直觉感受。

从这个角度讲，禅师经过比顿悟、在获得"自由分"(涅槃)之后，虽然依然生活在现实人生中，也如世间常人似的"坦然斋后一瓯茶，长连床上伸脚睡"，但是其人已获得一种"我"(有限、相对)与"佛"(无限、绝对)圆融一体的"我即佛"的心灵体验，亦即已获得一种与悟道之前判然有别的人生境界。禅宗对此曾比喻言之，云："十六行中，婴儿行为最哆哆和和时，喻学道之人离分别取舍心，故赞叹婴儿，可况喻取之"(《五灯会元·卷五》)。如果说道家的老子将得道者比喻为"婴儿"旨在强调道家超越物我的"天(宇宙生命力)人(个体生命力)合一"的自然主义，那么，禅将悟道者比喻为"婴儿"，则是旨在强调禅宗超越物我的"天"(宇宙本体真如佛性)人(个体本体之本觉)合一"的空、寂、静、净的"通达无碍"境界。

毫无疑义，禅宗通过顿悟进入这种"无差别"的绝对自由的精神境界，是信仰主义的产物，带有强烈的宗教神学色彩。但是，另一方面这种顿悟所入的境界(涅槃)作为禅孜孜追求的宇宙—人生境界，又与审美境界有相通相似之处，从而也就为中国的美学家探讨审美境界的一般特征，提供了有益的启示。

应该说，禅的最高精神境界与审美境界是相通的。试以禅宗史籍中的以下公案为例：

> (神赞禅师)临迁化，剃浴、声钟告众曰："汝等诸人，还识无声三昧否?"众曰："不识。"师曰："汝等静听，莫别思惟。"众皆侧聆。(《五灯会元·卷四》)

禅宗史籍载此公案，其旨当在宣扬有(有声)归无(无声)、有即无，世间一切最终统摄于绝对本体的禅理，使求道者于此而能悟

禅。但是就公案实例言，求道者通过对钟声的感知，并以此为中介，刹那间进入人(主体)与钟声(客体)相融合一的境界，明显地与现实生活中的审美心理活动有相似相通之处。

反之，现实生活中的审美境界(更明确地说是审美境界中的高层次者)与禅宗的"涅槃"境界，也有相通相似之处。试以中国美学史中的下述材料为例：

> 人静帘垂。灯昏香直。窗外芙蓉残叶飒飒作秋声，与砌虫相和答。据梧冥坐，湛怀息机。每一念起，辄设理想排遣之。乃至万缘俱寂，吾心忽莹然开朗如满月，肌骨清凉，不知斯世何世也。斯时若有无端哀怨怅触于万不得已，即而察之，一切境象全失，唯有小窗虚幌，笔床砚匣，一一在吾目前。此词境也。(况周颐《蕙风词话·卷一》)

清末词人况周颐于此处描述的"万缘俱寂，吾心忽莹然开朗如满月"的心理现象，正是一种审美的心理现象。在现实的艺术和审美活动中，审美主体于刹那间进入物我不分、主(主体)客(客体)合一、"不知斯世何世也"的这种"无差别"精神境界，实属审美境界中的高层次者。而这种高层次的审美境界就明显地与禅"顿悟"所入的"涅槃"境界相通或相似。

正因为高层次的审美境界，与禅"顿悟"所入的"涅槃"境界相通相似，所以中国美学史上许多学者指出，艺术美(或自然美)的观赏，能于潜移默化中，使人的情感得到升华、胸襟得到开拓、心灵得到净化，亦即具有使人精神进入"美的王国"的功能。例如：

冯梦龙在《〈古今小说〉序》说："试令说话人当场描写，可喜可愕，可悲可涕，可歌可舞；再欲捉刀，再欲下拜，再欲决脰，再欲

捐金。怯者勇，淫者贞，薄者敦，顽钝者汗下，虽小诵《孝经》、《论语》，其感人未必如此之捷且深也。”

杜甫《解闷》诗说：“陶冶性灵存底物，新诗改罢自长吟。”

况周颐《蕙风词话》说：“读词之法，取前人名句意境绝佳者，将此意境缔构于吾想望中。然后澄思渺虑，以吾身入乎其中而涵泳玩索之，吾性灵与相浃而俱化。”

在禅宗，求道者一经顿悟而入涅槃境界，虽然人（禅）依然生活在现世人生中，然而精神境界已是“焕然一新”了；在平常人的日常审美活动中，审美主体经美和艺术的陶冶之后，情感得到升华，心灵得到净化，虽然人依然是此人，然而他的心灵世界已是另一番天地。禅与艺术及审美相通，洞若观火。

总之，禅宗对顿悟所入涅槃境界的描述和张扬，启发了美学家对审美境界一般特征的了解和把握。仅就此一端言，中国的禅宗对华夏美学的发展即有令人刮目相看的贡献。何况禅宗对中国美学家的启发，并不止于此。

（四）儒道释（禅）三家美学粗略对比

在中国历史上，正是儒家美学、道家美学与禅宗美学这三大流派作为三根支柱，建构起了华夏美学的宏伟殿堂。

就总的学术倾向而言，以孔子为代表的儒家美学主张审美和艺术同政治伦理的联系，强调艺术活动中的法度规矩，赞赏人工之美，力主美与善（仁义之道）二者的和谐统一；而以庄子为代表的道家美学则主张“大美”与无限的、自由的“自然之道”的联系，强调审美乃超功利的、不为“外物”束缚的自由精神活动，赞赏艺术活动中的“无法之法”，标举天然之美或“虽出人工，宛若

天成"的自然之美，力主美与真（自然之道）的联系。如果说《礼记·乐记》一定程度上表现了儒家美学的基本倾向，那么，可以说，石涛《画语录》从一个侧面显示了道家美学的基本特色。

禅宗美学在中国美学史上，是堪与儒家美学、道家美学一起争长论短的第三个美学流派。禅宗佛学原是宗教哲学，并不直接论述审美和艺术问题，但是被人径直称之为"佛心宗"的禅宗佛学却触及审美和艺术活动的最基本的、也是最一般的特征，从而从根本上促进和推动了华夏美学的发展。禅宗美学的突出贡献，在于对审美和艺术活动的心理特征的深刻把握。在它看来，审美是一种不同于感性认识，也不同于理性认识的心灵体验，是一种由感知、理解、情感和联想等多种心理因素积极参与活动的直觉感受。宋代的严羽受禅宗的启发，在《沧浪诗话》中对审美心理这一本质特征有深刻的阐发。另外，禅宗所追求的个体本体与宇宙本体相融合一的人生境界（禅境），实即审美境界（意境）。司空图的《诗品》、况周颐的《蕙风词话》等，对与禅境相通的意境，有深刻的领悟和生动的描述。

总之，如果说，儒家美学强调美在"仁"的世界中、在个体与社会的统一中、在"礼乐皆得"的艺术中；道家美学强调美在"道"的世界中、在不为外物束缚的规律性与目的性统一的宇宙万物的生命活动中、在"气韵生动"的艺术中，那么，禅宗美学强调美在尔"心"（真如佛性）的世界中、在个体本体与宇宙本体圆融合一的宇宙人生境界中、在意境"冲淡"（平淡）的艺术中。如果说，儒家美学是政治伦理学的美学，道家美学是自然哲学（生命存在论哲学）的美学，那么，可以说，禅宗美学是心理学的美学，是审美心理学。

儒家美学、道家美学与禅宗美学之间虽有种种差异，但三者

亦有相同或相通之处。简言之为：其一，它们都具有既不脱离现实又超越于现实的特征，都坚持实与虚、有限与无限的统一。换言之，坚持美的“关系”（事物彼此间的整体联系）学，是华夏美学各个学术流派共同一致的立场。其二，它们都追求“天人合一”的大化境界，都崇尚事物的和谐之美。那种片面地绝对地强调美或在人、或在物、或在心的观点，在华夏美学中实少见。其三，它们的美学体系都带有内向性、封闭性（圜道）特征，但又充满生机活力，均显露出鲜明的自我调控系统的色彩。儒、道、释三家美学多方面的一致，绝非偶然。说穿了，这是由于这三朵美学之“花”，长在同一棵植根于宗封制社会小农经济土地上的中国传统思想之“树”上。

后　　记

在这本薄薄的小册子付梓出版之际，作以下交待，并非多余：

我是个中国美学史工作者，多年来，曾几次阅读宗白华先生的《美学散步》、李泽厚先生的《美的历程》和《华夏美学》。宗、李两位学者的中国美学史造诣，学术界有口皆碑。他们两位上述几部大作中的有些精辟论述，为本书所吸收，特致谢忱。

在这本小册子的撰写过程中，曾先后得到叶秀山先生、聂振斌先生、张春波先生、刘培育先生、戴念祖先生、徐菊芳先生、刘长林先生和李泽厚先生等师友多方面的帮助。

特别需要说明的是，刘长林先生是我学术上的多年深交，每年都有几次长谈，而题目总是一个：面临东西方文化剧烈碰撞的形势，中国传统文化的出路何在，吾辈的历史责任又是什么?!这本小册子的撰写，就出于刘先生的一再鼓励和督促。

另外，李泽厚先生九四年夏天由国外返京小住，曾冒着酷暑审读了这本小册子中的"元气论与华夏美学"、"阴阳五行说与华夏美学"两章，提了宝贵意见，并欣然执笔向丛书编委会推荐此稿，承赵一凡先生给予肯定。

对上述诸师友的热情帮助，甚为感佩，谨致以深切的谢意。

面对“出书难”、出学术著作尤难的困扰，我要向三联书店表示谢意，尤其是向鼎力相助的董秀玉总经理和许医农先生表示诚挚的谢意！

在我祖母姜唐度女士去世四十周年之际，愿此书化作浦东韩家宅田野中的一朵无名小花，敬献在她的灵前，以表达我深长的思念之情。

韩 林 德

1994 年京城夏天酷暑中

出版后记

当前，在海内外华人学者当中，一个呼声正在兴起——它在诉说中华文明的光辉历程，它在争辩中国学术文化的独立地位，它在呼喊中国优秀知识传统的复兴与鼎盛，它在日益清晰而明确地向人类表明：我们不但要自立于世界民族之林，把中国建设成为经济大国和科技大国，我们还要群策群力，力争使中国在二十一世纪变成真正的文明大国、思想大国和学术大国。

在这种令人鼓舞的气氛中，三联书店荣幸地得到海内外关心中国学术文化的朋友们的帮助，编辑出版这套《三联·哈佛燕京学术丛书》，以为华人学者们上述强劲呼求的一种纪录，一个回应。

北京大学和中国社会科学院的一些著名专家、教授应本店之邀，组成学术委员会。学术委员会完全独立地运作，负责审定书稿，并指导本店编辑部进行必要的工作。每一本专著书尾，均刊印学术委员会推荐此书的专家评语。此种学术质量责任制度，将尽可能保证本丛书的学术品格。对于以季羡林教授为首的本丛书学术委员会的辛勤工作和高度责任心，我们深为钦佩并表谢意。

推动中国学术进步，促进国内学术自由，鼓励学界进取探索，是为三联书店之一贯宗旨。希望在中国日益开放、进步、繁盛

的氛围中，在海内外学术机构、热心人士、学界先进的支持帮助下，更多地出版学术和文化精品！

生活·读书·新知三联书店

一九九三年十月

《三联・哈佛燕京学术丛书》

征 稿 启 事

《三联・哈佛燕京学术丛书》系人文与社会科学研究丛书，面向海内外学界，专诚征集中国新进中青年学人的优秀学术专著，包括中青年留学生在海外的研究成果。

本丛书邀请国内资深专家组成学术委员会，并依照严格的专业标准按年度评审遴选，决出每辑书目。投寄而未能入选的稿件，学术委员会将严守秘密。

凡有意应征者，可以写信或者寄稿给北京 100706，朝内大街 166 号三联书店《三联・哈佛燕京学术丛书》学术委员会。来信或来稿务请注意：

一、参选作品必须是人文/社科领域的学术专著；

二、书稿必须附有至少两位专家（教授或研究员）的署名推荐书及修改意见；

三、附寄本人简历，特别是关于学术经历、写作经过的说明；

四、除完整的手写稿件，如不接纳将退寄作者外，其余（包括打印稿件）均不退还；

五、惠稿如不予接纳，学术委员会将写信通知本人；限于人力，请恕不能详述退稿理由。

生活・读书・新知三联书店

一九九三年十月